



Man
xx

13209
1440

DATE LABEL

M. Rajan

~~26 MAY 1984~~

3 JUL 1984

~~23 JUL 1984~~

26 OCT 1986

20

21 JUN 2003

10/6/3

06 JUL 2005

12 JUL 2004

Call No.

Date _____

Acc. No. 227701

UNIVERSITY OF KASHMIR
LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10/20 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

BORROWER'S
NO.

280

ISSUE
DATE

13, 20

15, 23

14, 21

14, 20

15, 22

528
525
3

525

525

392

BORROWER'S
NO.

20

430

ISSUE
DATE

12, 19

501
503
505

249
264

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

اخلاق اثر



مکتبہ حائے دہلی
مکتبہ جامعہ اسلامیہ

© اخلاق اثر

۱۱۲

صدر دفتر:-

۱۴

مکتبہ جامعہ ملیہ جامعہ نگر نئی دہلی 110025

عنوان

شاخیں:-

مکتبہ جامعہ ملیہ اردو بازار دہلی 110006

مکتبہ جامعہ ملیہ پرنسپس بلڈنگ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ ملیہ دیوبند علی گڑھ 202001

قیمت 20%

مارچ ۱۹۵۰ء

پہلی بار



ALLAMA IQBAL LIBRARY



227701

UNIVERSITY LIB.

227701

(جمال پریس - دہلی)

ST 01

۱۴

انتساب

میرا تحقیقی مقالہ تیزی سے مکمل ہو رہا تھا۔ استاذی ڈاکٹر ابو محمد سحر صاحب مقالے کی ترتیب و تہذیب اور زبان و بیان سے متعلق مشورے عنایت کرتے اور آنکھیں بند کر کے تسلیم کرنے سے منع فرماتے۔ میری کمیاں اور کوتاہیاں ادبی محفلوں کے مزاج کا موضوع نہ بنیں۔ اس درمیان میں سحر صاحب اور ان کے صاحبزادے سخت بیمار ہوئے۔ میرے شدید اصرار پر بھی ڈاکٹر بلانے، اسے حال بتانے یا دوا لانے کی اجازت نہیں ملی۔ ان حالات میں تحفے تحائف پیش کرنے کا سوال ہی پیدا ہوتا تھا۔ مجھے وقار کے ساتھ مقالہ تحریر کرنے کا موقع میسر تھا۔ میں بہت سے ریسرچ اسکالروں کی بے بسی اور بے چارگی سے واقف تھا۔ میں نے تحقیقی مقالے کی تیاری کے دوران اس سلسلے میں سحر صاحب سے کوئی گفتگو نہیں کی کہ اسے خوشامد نہ سمجھا جائے۔ پھر میرا تحقیقی مقالہ مکمل ہو گیا۔ سرٹی فکیٹ مل گیا تو میں نے ڈرتے ڈرتے سحر صاحب کی خدمت میں حاضر ہو کر بے ترتیب الفاظ میں اپنے منتشر خیالات ظاہر کیے۔ سحر صاحب باتیں سُنتے رہے، سگار پیٹتے

رہے، دوسری طرف دیکھتے رہے اور میرے خاموش ہو جانے پر
غیر جذباتی آواز میں گویا ہوئے ”میں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں
اپنے لیے جو باتیں پسند نہیں کیں، انھیں اپنے شاگردوں کے لیے کیوں کر
پسند کر سکتا ہوں۔“

میرا سر عقیدت سے جھک گیا۔ میں اپنی اس کوشش اور کامیابی
کو ان کے نام نامی سے منسوب کرتا ہوں۔

اخلاق اثر

فہرست

دیباچہ

۷

۱۔ ریڈیو ڈرامے کی اصناف

۹

۲۔ ریڈیو ڈراما روپ

۲۰

۳۔ ریڈیو ڈراما مونولاک

۵۷

۴۔ ریڈیو فحیہ

۹۱

۵۔ ریڈیو ڈاکو مینٹری

۱۴۹

۶۔ مزاحیہ، نیوز ریل، رپورٹاژ

۱۸۳

555

11/11

249
264

520
520
520

15.12

14.20

14.21

15.23

13.20

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

282

BORROWER'S
NO.

392

ISSUE
DATE

430

19.19

10/15
10/15
10/15

دیباچہ

ہندستان میں منظم نشریات کے آغاز کے پچاس برس ہو گئے ہیں اور ملک بھر میں "گولڈن جلی" منائی جا رہی ہے۔ ایسے وقت میں "ریڈیو ڈرامے کا فن" اور "ریڈیو ڈرامے کی اصناف" کی اشاعت ایک خوشگوار اتفاق ہے۔ یہ اپنی نوعیت کا پہلا تنقیدی اور تحقیقی کام ہے۔ امید ہے کہ آئندہ اس موضوع پر اور بھی کام ہوگا۔

میں نے اپنا تحقیقی مقالہ ۱۹۶۰ء میں مکمل کر لیا تھا۔ اس وقت سے اب تک ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے سے متعلق بہت سے انکشافات ہوئے ہیں۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے ۱۸۱۶ء میں یا اس سے قبل لکھے گئے ایک ڈرامے کی نشاندہی کی ہے جو اس وقت سائمن ڈبلیو، کیمبرج، آکسفورڈ یونیورسٹی کی ملکیت ہے۔ اور ڈرامے کی تنقید میں مشہور ڈرامے "راجا گوپی چند اور بلندھر" کے بارے میں جناب فیض احمد صدیقی نے تحریر کیا ہے کہ "اس ڈرامے کی بنیادی زبان مراٹھی ہے اور اس کا ایک مراٹھی نسخہ بے پور کے ڈاکٹر کمار کی تحویل میں ہے" ۱۹۲۸ء میں دیوانہ بریلوی نے اپنے ڈرامے "محسوم شہادت" میں فلیش بیک تکنیک برتی تھی، اس لیے یہ عام خیال غلط ثابت ہوا کہ ریڈیو ڈراما نگاروں نے اس تکنیک کو ایجاد کیا تھا۔ آغا حشر کاشمیری کے برادر زادہ آغا جمیل احمد شاہ نے اپنے دو ریڈیو ڈراموں کے مسودے غایت کیے ہیں۔ آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کے یہ دونوں ریڈیو ڈرامے "رستم و سہراب" اور "دل کی پیاس" عشرت رحمانی کی ہدایت کاری میں ۱۰ مئی ۱۹۴۴ء اور ۲ اگست ۱۹۴۴ء کو لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے تھے۔

اس عرصے میں اسٹیج اور ریڈیو ڈراموں کی تنقید سے متعلق کئی کتب شائع ہوئی ہیں

جیسے "اردو ڈراما کا ارتقا" (اعثرت رحمانی)، "ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی مطالعہ" (فیض احمد صدیقی)، "اردو ڈراما - روایت اور تجربہ" (عطیہ نشاط)، "اردو کیابی ڈراما" (فیض احمد صدیقی)، "ریڈیو ڈرامے کی تاریخ" (اخلاق اثر)، "اردو ڈرامے کا مطالعہ" (اخلاق اثر)، "صولت عالمگیری" (ابوالفضل الغیاض) (مرتبہ ابراہیم یوسف)، "نوابی دیباچہ" (قاب سید محمد آزاد) (مرتبہ مشتاق احمد)، "خورشید" ایڈل جی کھوری اردو ترجمہ فریدوں جی مرزبان (مرتبہ امتیاز علی تلح)، "اور خورشید" ایڈل جی کھوری اردو ترجمہ فریدوں جی مرزبان جی (مرتبہ ڈاکٹر بیس انماں)، "پردنیر سید حسن کے مضامین کا مجموعہ" بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما اور میرے تنقیدی اور تحقیقی مضامین کا مجموعہ "اردو کا پہلا ڈراما" زیر اشاعت ہیں، اردو فیچروں کا پہلا مجموعہ "ریڈیو فیچر" (لیکن ناٹھ آزاد)، اور "آواز" کا گولڈن جلی نمبر شائع ہو گیا ہے۔ مختلف ممالک کی نشریاتی تنظیمیں ہر سال بہترین ریڈیو ڈراموں اور فیچروں پر انعامات تقسیم کیا کرتی ہیں۔ ۱۹۶۴ء سے آل انڈیا ریڈیو نے بھی ہر سال بہترین ریڈیو ڈراموں اور فیچروں پر انعامات تقسیم کرنا شروع کیا ہے اور لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن کے اردو ریڈیو سر شفاعت علی سندیلوی کئی انعامات حاصل کر چکے ہیں۔ یو پی اردو اکاڈمی نے ریڈیو ڈراموں کے مجموعے اور ریڈیو ڈرامے کی تنقید پر کتاب کو انعامات سے نوازا ہے۔ ساہتیہ اکاڈمی نئی دہلی نے اپنی نوعیت کی پہلی کیابی ڈرامہ نگاروں کی ورک شاپ بنارس میں منعقد کی تھی جس میں دس زبانوں کے تقریباً پینتیس فن کاروں کو مدعو کیا تھا۔ آل انڈیا ریڈیو نے کشمیر اور بھوپال میں ریڈیو ڈراموں پر مذاکرے منعقد کیے۔ ملک بھر میں تقریباً آٹھ ٹیلی ویژن مراکز قائم ہو گئے ہیں جن میں اردو ٹیلی ویژن ڈرامے بھی نشر ہوتے ہیں اور ان پر تنقیدی کام کی ضرورت ہے۔

میرے تحقیقی مقالے کی تیاری میں اساذی ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر ابو محمد سحر صاحب نے بہت سی فراموشی میرے بعض ساتھیوں ڈاکٹر حنیف نقوی، ڈاکٹر سید حامد حسین، جناب فخر الدین، ڈاکٹر لکشمی شکر سکسینہ، جناب نظام احمد قریشی اور جناب سید حیدر عباس رضوی نے مواد کی فراہمی میں تعاون کیا، میں ان تمام حضرات کا بھی ممنون ہوں۔

اخلاق اثر

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

فنون لطیفہ اور ڈراما قدیم یونان میں فنون لطیفہ کی مدد سے عمل میں آئی۔ ڈرامے کو دوسرے فنون لطیفہ کے مقابلے میں کئی معنوں میں فوقیت حاصل ہے۔ ڈرامے کی پیش کش میں یوں تو دوسرے فنون لطیفہ جیسے شاعری، رقص، اور موسیقی وغیرہ حصہ لیتے ہیں مگر فن پیش کش میں ان فنون کو برابر کی حیثیت حاصل نہیں۔ یہ فنون اپنے تخلیقی معراج پر پہنچ کر بھی فن پیش کش کی اطاعت کے لیے مجبور ہیں۔ چونکہ ڈرامے کی پیش کش میں دوسرے فنون بھی شامل ہوتے ہیں اس لیے ڈرامے کا اثر بھی دوسرے فنون کے مقابلے میں زیادہ اور گہرا ہوتا ہے۔

38, 39, 40

(ارسطو نے بوطیقا (Poetics) میں مختلف فنون مثلاً رزمیہ شاعری، المیہ طربیہ، بھجن، بانسری اور چنگ کو نقلیں کہا ہے اور ذریعوں، موضوع اور طریقوں کی بنیاد پر ان کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ ارسطو کے نزدیک آلات موسیقی میں تونز اور نغمہ، رزمیہ شاعری میں الفاظ یا نظم اور بھجن، المیہ اور طربیہ میں نقل کے تینوں ذرائع استعمال ہوتے ہیں۔ نقل کا موضوع انسان ہے اور نقل میں انسان کو اس کی اپنی حالت سے بہتر یا بدتر دکھایا جاتا ہے۔ نقل کے طریقوں میں ایک بیانیہ طریقہ ہے جس میں کردار بھی پیش ہو سکتے ہیں یا شاعر بلا تبدیلی کے خود ہی متکلم رہتا ہے۔ دوسرا عملیہ طریقہ ہے جس میں کردار حقیقی روپ میں پیش ہوتے اور عمل میں شریک ہوتے ہیں۔ رزمیہ شاعری بیانیہ طریقہ اپناتی ہے جبکہ بھجن المیہ اور طربیہ میں عملیہ طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔)

۱۔ بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد

ڈرامے کی یہی خوبی اسے دوسرے فنون سے ممتاز کرتی ہے اور کہا جاتا ہے کہ رزمیہ شاعری سننے کے لیے، ناول اور افسانہ پڑھنے کے لیے ہوتا ہے جبکہ ڈراما دیکھنے کے لیے ہوتا ہے۔ اور اس میں کہانی کرداروں کے عمل سے پیش ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی اصناف اور تقسیم ڈرامے کی تین ہزار سالہ فراز آئے۔ جغرافیائی، سماجی، اقتصادی اور تہذیبی حالات اور اثرات کے تحت مختلف ملکوں میں ڈرامے کے مخصوص تصورات پیدا ہوئے اور اسٹیج کے فن سے ڈراما نگاروں کی تکنیکوں میں اختلافات پیدا ہوئے۔ ایک ہی ملک میں مختلف دوا میں فنون کے معیار بدلے۔ نئی نئی ایجادات سے آرٹ اور ادب کو نئے میڈیم ملے۔ میڈیم کے فن سے فنون کی تکنیک اور تعمیر میں تبدیلیاں ہوئیں۔ فلم ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے آرٹ، ادب، ڈراما اور اسٹیج کی ہزاروں سالوں کی روایت سے بھی فائدہ اٹھایا اور کچھ نئی اصناف کو بھی جنم دیا۔

بظاہر ریڈیو ڈرامے کی اصناف میں ہم ان اصناف کو ہی شامل کر سکتے ہیں جو ریڈیو ڈرامے کی اپنی پیداوار ہیں مگر فکری عمق اور وسیع نظر کا تقاضہ ہے کہ ادب اور فن کی وہ تمام اصناف جو مخصوص تبدیلیوں کے بعد ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں ان میں بھی ریڈیو ڈرامے کی اصناف کا درجہ دیں۔ اسٹیج کی طرح ریڈیو بھی ایک میڈیم ہے اور ریڈیو ڈرامے کی بھی اتنی ہی اصناف ہو سکتی ہیں جتنی کہ ریڈیو ڈرامے کی آسانی کے لیے ریڈیو ڈرامے کی اصناف کو مندرجہ ذیل چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں

۱۔ اسٹیج اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے کلاسیکی ڈراما، رومانی ڈراما المیہ اور طریقہ

۲۔ فلم اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے فلم ڈراما

۳۔ فلم اور ٹیلی ویژن کی مشترک اصناف جیسے ٹیلی ویژن ڈراما

۴۔ ادب اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے ناول یا افسانہ کا ریڈیو ڈراما

۵۔ ریڈیو ڈرامے کی اپنی اصناف جیسے فخر اور مزاحیہ وغیرہ

ریڈیو ڈرامے کی اصناف کی ایک اور تقسیم بھی ہو سکتی ہے۔ اس کے مطابق ریڈیو ڈرامے کی اصناف دو حصوں میں تقسیم ہوں گی۔ پہلے حصہ میں ریڈیو ڈرامے کی اپنی اصناف اور دوسرے حصہ میں ریڈیو ڈرامے کی مشترک اصناف شامل ہوں گی۔ ریڈیو ڈرامے کی اصناف کا مطالعہ کسی بھی طریقہ سے کیا جائے اس میں ان تمام ڈرامائی تخلیقات کو شامل کرنا ہو گا جو ریڈیو سے ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ عام طور سے ڈرامائی تنقید میں ملکی خصوصیات، اسٹیج، فن پیش کش، اصول و قوانین اور حلقہ و حجم کی بنیاد پر بھی ڈرامے کی تقسیم کی گئی ہے اور ریڈیو ڈرامے کی اصناف کے بیان سے قبل ان کا مطالعہ مفید ہو گا۔

۱۔ ملکی خصوصیات

ادب و فن فلاس میں سانس نہیں لیتے ہیں۔ ان کی زندگی انسان اور سماج سے وابستہ ہے۔ ادب و فن تہذیب و معاشرت کا آئینہ ہوتے ہیں جس میں ملکوں قوموں اور نسلا کی تصویریں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہیں۔ ہڈسن نے یونانی ڈرامے کے بارے میں لکھا تھا کہ یونانی تہذیب اور یونانی ڈرامے میں اس قدر گہرا تعلق ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا بیان نامکمل اور ادھورا ہوتا ہے۔ ہڈسن کا یہ قول سنسکرت تہذیب اور سنسکرت ڈرامے پر بھی صادق آتا ہے۔ قدیم ہندوستان اور قدیم یونان میں ڈرامے کو مذہب کا ماحول ملا مگر دونوں ملکوں کے مذہبی تصورات نے اپنے اپنے ملک کے ڈرامے کو متاثر کیا۔ اسی وجہ سے عالمی ڈرامائی تنقید میں سنسکرت ڈراما اور یونانی ڈرامے کے فرق کو ملحوظ رکھا گیا۔

سنسکرت ڈرامے میں انسان فطرت کا مطمح ہے تو یونانی ڈرامے میں سرکش اور مد مقابل۔ یونانی ڈرامے کا سرمایہ افتخار المیہ ہے تو سنسکرت ڈراما المیہ کے

An Introduction to the Study of
Literature by W. H. Hudson

تصور سے نا آشنا۔ یونانی ڈرامے میں ہر چیز اعلیٰ و ارفع ہے اور دل دہلانے والے واقعات پیش آتے ہیں تو سنکرت ڈرامے میں کردار مختلف طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں اور مختلف زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ اس میں کرہہ اور وحشتناک واقعات کی پیش کش مستحسن نہیں ہے۔

۲۔ اسٹیج ڈراما ادب پارہ نہیں فن پارہ ہے۔ اس کا ارتقا مختصر کے ارتقا سے وابستہ ہے۔ اسٹیج نے فن کاروں کا طریقہ کار مقرر کیا ہے۔ سنکرت اسٹیج آرائش و زیبائش سے پاک تھا۔ کردار فطرت کی آغوش میں پیش ہوتے اور ان کی شخصیت بھی ماحول سے متاثر ہوتی۔ محدود تماشائیوں کی وجہ سے مکالموں کی زبان اور ادائیگی فطری اور حقیقی ہوتی۔ ڈراما عمل کا بیان نہیں اس کا اظہار ہے۔

یونانی اسٹیج اپنے اچھے پن اور تشکی کی وجہ سے ضمنی پلاٹ سے محروم رہا ہزاروں تماشائیوں کی موجودگی سے اداکاروں کے مصنوعی چہرے، پنی تلی چال اور مقررانہ اسلوب اور ادائیگی یونانی ڈرامے کی خصوصیات مقرر ہوئیں۔ کورس کی موجودگی سے وحدت زمان اور وحدت عمل کا تصور پیدا ہوا۔ یونانی تھیٹر کی کشادگی کی وجہ سے یونانی ڈراما ماندہ مجسموں کا مظاہرہ ہو کر رہ گیا جس میں نفیس اور نازک جذبات کی فطری ادائیگی اور زندگی کی حقیقی تصویروں کی کمی تھی۔

عہد ایلزبتھ کے اسٹیج نے ڈرامے میں عمل، ضمنی پلاٹ، مناظر کی تبدیلی کی آسانیاں دیں اور ڈرامے کو وحدت زمان اور مکان سے آزاد کیا۔ ڈراما پسین پر دے کی کمی کی وجہ سے ڈراما نگار سین کی تبدیلی کے لیے اسٹیج کو زندہ اور مردہ کرداروں سے خالی کرنے کے لیے مجبور ہوئے اور سینری کے متحرک پردوں کی غیر موجودگی سے مکالموں میں فطرت کے بیان کے نادر نمونے پیش کیے گئے۔

سائنس کی ترقی کے ساتھ جدید اسٹیج کو مشین، بجلی اور مائیکروفون جیسے اسباب میسر ہوئے۔ روشنی اور سایہ کا استعمال آیا۔ مناظر کی تبدیلی میں آسانیاں

میسر ہوئیں۔ روشنی اور سایہ سے جذبات کی ادائیگی اور ماحول کی پیش کش میں مدد لی گئی۔ مائیکروفون کے استعمال سے مکالموں کے اسلوب اور ادائیگی میں فطرت اور حقیقت کا رنگ پیدا ہوا۔ اسٹیج کے فرق کے باوجود دنیا کے تمام اسٹیجوں میں ڈراما اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا تھا۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی آمد سے ڈرامے کو نئے اسٹیج ملے مگر اداکاروں اور تماشائیوں کا براہ راست تعلق ختم ہو گیا، فلم، ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کی تکنیک اور تعمیر میں نئے اصول و قوانین کی پیروی کی گئی۔ فلم اور ٹیلی ویژن ڈراما اداکاروں کی تصویروں اور ریڈیو ڈراما اداکاروں کی آوازوں سے پیش کیا جاتا ہے۔ اسٹیج کی تاریخ ڈرامے کی تاریخ ہے۔ اور اسٹیج کی بنیاد پر بھی ڈرامے کی تعمیر کی گئی ہے ڈرامے کی تمار کامیابی کا دار و مدار اس کی پیش کش پر منحصر ہے۔ ایک ہی ڈرامے کو مختلف طریقوں سے

۳۔ فن پیش کش

اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ پیش کش کا طریقہ صرف ہدایت کار کی شخصیت کا آئینہ دار ہی نہیں اس میں تماشائیوں کے ذوق تماشا کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً یونانی ڈراما نگار تماشائیوں کی تعداد کی وجہ سے بیانیہ انداز اختیار کرنے کے لیے مجبور تھا تو عہد ایلزبتھ کا ڈراما نگار قومی مزاج کی آسودگی کے لیے زیادہ سے زیادہ عمل کو پیش کرتا تھا۔ یونانی ڈرامے کی پیش کش میں اپنی مثالیت، سادگی، بیان اور پُر شکوہ انداز مروج تھا۔ حادثہ ثلاثہ کی پابندی اور کورس کی موجودگی یونانی ڈرامے کی خصوصیات ہیں۔

سنکرت ڈراما اپنی سادگی، فطرت سے ہم آہنگی کے لیے مشہور ہے سنکرت ڈرامے کی پیش کش میں مصنوعی چہرے استعمال نہیں کیے جاتے اور نہ ہی وحدت زمان اور مکان کی پابندی کی جاتی ہے۔ مہیب اور الم انگیز واقعات کے علاوہ تہذیب سے گئے ہوئے افعال جیسے بوس و کنار وغیرہ کی پیش کش ممنوع تھی۔

عہدائے بزمہ میں ڈرامے کی پیش کش میں عمل کے بیان سے زیادہ اظہار پر
توجہ مرکوز کی گئی۔ اسٹیج کے مختلف حصوں کو بالائی منزل، قلعہ، مکان کا اندرونی حصہ
سڑک وغیرہ تسلیم کر لیا جاتا اور ڈراما نگار، ہدایت کار تماشائیوں کے تخیل اور بعد ان
کے سہارے واقعات کو حسب ضرورت پھیلاتا جاتا۔ دایم علی شاہ کے عہد میں
امانت نے بھی ڈرامائی مفاہمت سے فائدہ اٹھایا۔ تماشائی ہدایت کار کے
طریقوں کو قبول کر لیتے اور ڈرامے کی پیش کش میں دل چسپی لیتے۔

یورپ کی حقیقت پسندی نے اسٹیج اور انداز پیش کش کو متاثر کیا۔ اسٹیج
کو حقیقی روپ دے کر تماشائیوں کو چوتھی دیوار فرض کر لیا گیا۔ اسٹیج کے اوپر اور
سامنے کی روشنیوں کو ناپسند کیا گیا، اداکاروں کو کسی نہ کسی شکل میں قبول کیا گیا۔
حقیقت پسندی کا روح اس قدر بڑھا کہ اداکار اسٹیج کی چیزوں میں چھپ کر رہ گیا
دایم علی شاہ نے بھی حقیقت پسندی کی خاطر ڈرامے کی پیش کش میں مائیں دن صرف
کیے۔ پارسی تھیٹر نے مزید حقیقت کا حال پھیلایا۔ اسٹیج پر حقیقت پسندی کے بڑھتے
ہوئے اثرات کے خلاف آواز بلند ہوئی۔ کہا گیا کہ ڈرامے کو زندگی سے کوئی
تعلق نہیں۔ ڈرامے کی پیش کش نے ایک فن کی حیثیت سے ترقی کی۔ اسٹار سسٹم کی
اور گورڈن کریک نے مکمل ڈرامے کو ایک ربط اور تسلسل سے پیش کرنے پر توجہ
مرکوز کی۔ تھیٹر کے تمام اجزاء کو فن پیش کش کا مطمح کیا۔ ایک بار پھر عمل کی پیش کش
سے زیادہ بیان اور ادائیگی پر توجہ مرکوز کی گئی۔

ڈرامے کی پیش کش پر اور دوسرے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ علامتی اور
تاثراتی پیش کش میں تماشائیوں کے تخیل کو بیدار کیا جاتا اور جذبات کو ابھارا جاتا
کبھی تماشائیوں اور ڈرامے کے کرداروں میں ہم آہنگی پر توجہ دی گئی تو کبھی ان سے
دوری اور عقل کی بیداری کی ضرورت پر زور دیا گیا۔ برتول بریخت نے عوامی تھیٹر
کا تصور پیش کیا اور اداکاروں سے تماشائیوں کی علامت کی کا خاص تقاضا کیا۔ وہ مختلف
طریقوں سے تماشائیوں کو باور کراتا ہے کہ وہ تماشادیکھ رہے ہیں حقیقت نہیں۔

بر سخت تاشائیوں کو جدبائی رو میں بہنے سے روکتا ہے اور عقل کے لنگر سے انہیں قابو میں رکھتا ہے وہ تھیرے عوامی جدوجہد کا کام لیتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامے اور فن پیش کش میں قریبی اور گہرا رشتہ ہے اور اس پر ہی ڈرامے کی کامیابی کا دارومدار ہے اس لیے ڈرامے کو پیش کش کی بنیاد پر تقسیم کیا جاتا ہے

۴۔ ڈرامائی اصول و قوانین [✓]
ڈرامے کی ایک اور مشہور تقسیم ہے جس میں روایات اور رسوم کی پابندی،

غیر پابندی اور فن کار کے اپنے وجدان اور تخلیقی شعور کی اہمیت ہے۔ کلاسیکی ڈرامے میں کورس، وحدت زمان اور وحدت عمل یا پلاٹ کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ ایک ہی جذبہ کی پیش کش نے المیہ اور طربیہ کو جنم دیا۔ کلاسیکی ڈرامے کے کردار اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے اور پر شکوہ انداز بیان اختیار کرتے۔ اس میں اگرچہ حقیقی زندگی اور عام واقعات کی ہلکی سی جھلک ضرور تھی مگر سنجیدہ اور اعلیٰ موضوعات پر ڈرامے لکھے جاتے تھے اس لیے ڈرامے پر اشرافیت کا گہرا اثر تھا۔ پلاٹ میں جزوی واقعات اور ضمنی قصوں کی گنجائش نہ تھی۔

جدید کلاسیکی ڈرامے نے کورس کو غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز کر دیا اور پلاٹ میں رومان اور محبت کو داخل کیا۔ جدید کلاسیکی ڈرامے نے عام انسانیت اور زندگی سے بالاتر موضوعات، کردار اور پر شکوہ بیان میں کلاسیکی ڈرامے کی روایت کو قبول کیا۔ دراصل جدید کلاسیکی ڈرامے نے کلاسیکی ڈرامے سے زیادہ مثالیت اور اصول و قوانین کو اہمیت دی۔ اس نے عام زندگی اور حقیقت نگاری کو نظر انداز کیا اور وحدت زمان، وحدت مکاں اور وحدت عمل کی پابندی کی۔

رومانی ڈرامے نے پلاٹ کی تعمیر، ترکیبی عناصر کے استعمال اور تصورات میں تبدیلیاں کیں اور ان کو مختلف مفہوم دینے۔ رومانی ڈرامے نے اشرافیت اور مثالیت کے ساتھ عام زندگی اور زندگی کی حقیقتوں کو فراموش نہیں کیا۔ کردار شاعرانہ انداز بیان اور پر شکوہ لہجہ اختیار کرتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی ان کے

زبان و بیان میں عام محاوروں کا استعمال اور حقیقی زندگی کی جھلک ملتی ہے۔ رومانی ڈرامے نے وحدتِ زمان اور مکاں کو نظر انداز کیا اور وحدتِ عمل کو مختلف مفہوم دیے اس میں صغنی واقعات اور پلاٹ شامل کر کے مختلف جذبات اور احساسات پیش کر کے زندگی کی رنگارنگی اور پچیرگی کی نمائش کی۔ اصول و قوانین کی پابندی سے زیادہ مربوط اور مکمل پلاٹ پر توجہ صرف کی۔ رومانی ڈرامے نے عمل کا زیادہ سے زیادہ مظاہرہ کیا۔

کلاسیکی ڈرامے میں پلاٹ کے مروجہ نقشے اور اصول و قوانین کی پابندی ضروری تھی۔ جدید کلاسیکی ڈرامے نے پیش کش اور موضوع میں حقورٹی بہت تبدیلی کی مگر کلاسیکی ڈرامے کی مثالیت اور اشرافیت کو برقرار رکھا۔ رومانی ڈرامے نے پلاٹ کی ہیئت، عناصر کے استعمال، جذبات کے بیان میں کلاسیکی اور جدید کلاسیکی ڈرامے سے بغاوت کی مگر اس کی اشرافیت اور مثالیت کو پناہ دی۔ اس میں تجربہ اور تخلیقی شعور کو اہمیت ملی مگر ڈرامے میں اپنے طبقہ کے افراد پیش ہوتے تھے۔

۵ گھریلو ڈرامے نے گھریلو زندگی اور عام انسانوں کو اپنا کڑھموری روح اور حقیقت نگاری سے کس بل حاصل کیا اور ایک نئے ڈرامائی فن کی بنیاد رکھی۔ گھریلو ڈرامے میں فن کار کی سہولت اور تخلیقی وجدان کے تحت اصولوں کی پیروی کی جاتی ہے۔

حلقہ و حجم کی بنیاد پر بھی
جدید ڈراما اور ایکانکی ڈراما
 ڈرامے کی تقسیم کی گئی ہے
 جدید ڈرامے رومانی ڈراموں کے مقابلے میں مختصر ہوتے ہیں اور ان میں ایک ہی واقعے پر ڈراما تعمیر کیا جاتا ہے۔ ایکانکی ڈراما ایک ہی تسلسل سے اسٹیج کیا جاتا ہے اس لیے اس میں ایجاز اور اختصار، ربط اور تسلسل سے ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا جاتا ہے۔ ایکانکی میں کم سے کم کردار پیش ہوتے ہیں اور ایک دو کرداروں

پر ہی توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

ملکی خصوصیات، اسٹیج، پیش کش، اصول و قوانین اور حلقہ و حجم کے علاوہ
تاثیر، تصادم، بیان، عمل اور کرداروں کی تعداد پر بھی ڈرامے کی اقسام بیان کی
گئی ہیں، مگر یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی فن پارے میں وہ تمام خوبیاں اور خصوصیات
موجود ہوں جو اس صنف سے وابستہ کی گئی ہیں۔ اکثر ادب و فن کی اصناف
میں سرحدوں کا ٹکراؤ ہوتا ہے۔ کسی ایک صنف میں دوسری اصناف کی کچھ خصوصیات
شامل ہو جاتی ہیں اور یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کسی خاص فن پارے کو جس
میں اس کی مروجہ خوبیاں کم ہیں یا اس میں دوسری اصناف کی خوبیاں موجود ہیں
کس صنف کا درجہ دیا جائے۔ ڈرامائی تقسیم کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ اس
میں کسی خاص قسم اور صنف کی واضح خوبیاں بیان کر دی جاتی ہیں اور انھیں مختلف
قانون میں رکھ کر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی مشترک اصناف (۵) ادبی اصناف

فلم نے اور ڈرامے کے عناصر ترکیبی یکساں ہیں۔ فنانہ نگار کامیڈیم الفاظ
ہیں اور ڈراما نگار کامیڈیم اداکار ہیں۔ فنانہ پڑھنے کے لیے اور ڈراما دیکھنے کے
لیے لکھا جاتا ہے۔ میڈیم اور تکنیک کے فرق سے دونوں کی تعمیر اور پیش کش
میں اختلافات پیدا ہوئے ہیں۔

ریڈیو ڈراما روپ میں ناول، افسانہ، رپورٹاژ اور سنوئی وغیرہ کو ریڈیو
ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے مگر اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا ہے
کہ میڈیم اور فن کے فرق سے اصل تخلیقات کی انفرادیت مجروح نہ ہو۔

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

۱۔ ریڈیو ڈراما اسٹیج کی طرح ریڈیو بھی ایک میڈیم ہے اسٹیج جنت
نگاہ اور فردوس گردش ہے ریڈیو نظر کی جلوہ سمانو

سے محروم ہے اور سماعت تک محدود ہے۔ ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کے بنیادی تصورات یکساں ہیں، مگر میڈیم کے فرق سے اسٹیج ڈراما بصری فن اور ریڈیو ڈراما سماعتی فن کی پابندی کرتے ہیں۔ فنون کی تبدیلی سے دونوں ڈراموں کی تکنیک اور تعمیر میں اختلافات پیدا ہونے۔ ریڈیو ڈراما صدا کاروں کی آواز، موسیقی صوتی اثرات اور خاموشی کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اور ڈرامے کا اصل عمل سامعین کے تخیل میں پیش ہوتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی طرح ریڈیو ڈرامے کی بھی موضوع مواد کردار، پلاٹ، زبان اور تاثر وغیرہ کی بنیاد پر بہت سی اصناف ہیں۔

۲۔ ریڈیو فحیر، ریڈیو ڈاکو نیٹری اور ریڈیو نیوز ریل

ریڈیو فحیر، ریڈیو ڈاکو نیٹری اور ریڈیو نیوز ریل میں حقائق کو ڈرامائی طریقوں سے پیش کرتے ہیں۔ اعلیٰ ریڈیو فحیر حقائق اور تخیل کے فنی امتزاج سے لکھے اور پیش کیے گئے ہیں لیکن ریڈیو ڈاکو نیٹری میں تخیل آمیزی کی کم سے کم گنجائش ہوتی ہے اور ڈاکو نیٹری نگار حقائق سے کجا وز نہیں کرتا ہے۔ ریڈیو نیوز ریل میں اہم خبروں کو ڈرامائی انداز اور طریقے سے پیش کرتے ہیں، یوں تو ریڈیو فحیر اور ریڈیو ڈاکو نیٹری سے پروپیگنڈے کا کام لیا جاتا ہے مگر مخصوص حالات میں ریڈیو نیوز ریل پروپیگنڈے کا ایک موثر ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے نے "مزاحیہ" کی شکل میں ایک خاص

۳۔ مزاحیہ

تفریحی صنف کو جنم دیا ہے اس صنف میں چھوٹے چھوٹے قصے، واقعات، گیت، غزل اور چٹکے شامل ہوتے ہیں اور مزاحیہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ کبھی راوی ان عناصر کو ایک ربط و تسلسل سے پیش کرتا ہے اور کبھی زندگی کی مضحکہ خیز جھلکیوں سے باطنی ربط پیدا کیا جاتا ہے۔ مزاحیہ کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ اور ریڈیو ڈرامے میں وہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں

جو کسی اعلیٰ ڈرامائی فن پارے کے لیے ضروری ہیں ریڈیو ڈرامے کی دوسری اصناف جیسے ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری، مزاحیہ، نیوز ریل اور رپورٹاژ ریڈیو ڈرامائی تکنیک سے پیش ہوتے ہیں۔ ان اصناف میں ڈرامے کی دلچسپی اور سنجیدگی ہوتی ہے مگر ان میں اعلیٰ درجے کی ڈرامائیت نہیں ہوتی ہے۔

آئندہ ابواب میں صرف ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو ڈرامائی مونولاگ ریڈیو ڈراما، ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری، مزاحیہ، نیوز ریل اور رپورٹاژ کے فن سے بحث کریں گے۔ ریڈیو ڈراما روپ میں ڈرامائی مونولاگ کے فن سے بحث کی جاسکتی تھی مگر چونکہ اس صنف پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس لیے اس صنف کے لیے ایک علاحدہ باب قائم کیا گیا ہے۔

نسوحہ
 اللہ اعلم
 ۱۹۵۶

ریڈیو ڈراما روپ

نئی ایجادات آرٹ اور ادب کی خدمت بھی کرتی ہیں اور ان سے استفادہ بھی کرتی ہیں۔ انھوں نے آرٹ اور ادب کو ایک نیا میڈیم بھی دیا اور ان کی بہت سی اصناف بھی قبول کیں۔ ریڈیو نے دوسری نئی ایجادات کے مقابلے میں زیادہ بصیرت کا ثبوت دیا اور اسٹیج و ادب کے علاوہ اپنی ہم عصر ایجادات فلم اور ٹیلی ویژن وغیرہ سے بھی فائدہ اٹھایا۔ ریڈیو سے آرٹ اور ادب کی اصناف دو طرح سے نشر ہوتی ہیں۔ ایک تو اپنی ہیئت میں اور دوسرے ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں۔ مثلاً ریڈیو سے ناول اور افسانے بھی نشر ہوتے ہیں اور ان کو ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں بھی نشر کیا جاتا ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو ڈرامے کی ایک ترقی یافتہ صنف ہے جس میں دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈراما روپ کا صنفی تصور اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اس میں اصل تخلیقات کی پابندی کی جاتی ہے اور وہ اپنی انفرادی حیثیت کے ساتھ ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ دوسرے میڈیموں سے فائدہ اٹھانے کی روایت صرف ریڈیو تک محدود نہیں اور دوسرے میڈیم بھی جیسے اسٹیج، فلم، اور ٹیلی ویژن وغیرہ ادب سے اور ایک دوسرے سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ عہد ایلزبتھ میں تو یہ طریقہ کار بہت مقبول تھا۔ شکسپیر کے بہت سے لافانی

ڈرامے مردج کہانیوں، ڈراموں اور کتابوں پر لکھے گئے ہیں مگر شکسپیر نے فنی ضرورت کے مطابق اصل مواد میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں اور اصل مواد کو فنی تقاضوں پر قربان کر دیا ہے مگر ریڈیو ڈراما روپ میں اصل مواد کی تبدیلی کی اجازت نہیں اسے ایک نئے میڈیم اور ایک نئی ہیئت میں تبدیل تو کر سکتے ہیں مگر اس میں ترمیم و اضافہ نہیں کر سکتے۔ اگر ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کو تبدیل کر دیا گیا ہے تو وہ تخلیقی ریڈیو ڈراما تو ہو سکتی ہے مگر وہ ریڈیو ڈراما روپ کے صنفی معیار سے گر جائے گی۔ اس لیے ناقدین نے ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کی پابندی پر زور دیا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اس میں اصل تخلیق اپنے ذاتی حسن، خصوصیت اور مکمل اثر کے ساتھ نشر ہوتی ہے یہ دوسری جگہ لکھا کہ ”ایک ریڈیو روپا نتر کا مقصد تخلیق کے اصل اثر اور اس کی روح کو مکمل صورت میں ظاہر کرنا ہے۔ اس لیے اثر سے زیادہ اہمیت اصل مواد کی ہے اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا ہے کہ شکل کی تبدیلی سے اصلی تخلیق کے تاثر اور مواد کے معنوں میں کوئی فرق پیدا نہ ہو۔“ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما روپ میں تاثر کے حصول کے لیے اصل مواد قربان نہیں کیا جاتا۔ وہ ریڈیو ڈرامے جو کسی تخلیق کے مرکزی خیال پر ترتیب دیے جاتے ہیں وہ ریڈیو ڈراما روپ نہیں کہلائیں گے۔ فضل حق قریشی کا ”مامتا اور فرض“ ایک ہسپانوی قصے سے ماخوذ ہے اور کرشن چندر کا حجامت ”روسی مصنف آندریف کی ایک نقل کے پلاٹ اور کالمے سے متاثر ہے ان تخلیقات میں تخلیقات کی مکمل پابندی نہیں کی گئی ہے اس لیے انھیں ریڈیو ڈراما روپ نہیں کہیں گے۔ ان کے برخلاف فضل حق قریشی کا ”نرگس“ اور ”اقرار“^{۳۵} یوسف ظفر کا

۳۵ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶۵-۱۶۶

۳۶ ریڈیو ڈرامے۔ فضل حق قریشی

۳۷ دردازم۔ کرشن چندر
۳۸ ریڈیو ڈرامے۔ فضل حق قریشی

”شہسوار“^۱ اور ڈاکٹر محمد حسن کا ”معمار اعظم“^۲ ریڈیو ڈراما روپ ہیں کیوں کہ ان میں اصل تخلیقات ایک نئی شکل میں پیش ہوئی ہیں اور اصل مواد میں نمایاں اور اہم تبدیلیاں نہیں کی گئی ہیں۔ عرض دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات جیسے اسٹیج، فلم، اور ٹیلی ویژن ڈرامے، داستان، ناول اور افسانے وغیرہ کے ریڈیو ڈراما روپ تیار کیے جاتے ہیں اور ان میں اصل تخلیق کی پابندی کی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ نے رفتہ رفتہ ترقی کر کے ایک اعلیٰ صنف کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ بی بی سی سے اسٹیج ڈراموں اور ناولوں کے ریڈیو ڈراما بڑی کامیابی سے نشر ہوتے ہیں۔ روبرٹ مین ویل ان نشریات سے مطمئن ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ ریڈیو کے لیے لکھے گئے طبع زاد ڈراموں نے کوئی خاص ترقی نہیں کی ہے اور ریڈیو نے دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات کے نشریوں سے شہرت حاصل کی ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ کی اس ترقی اور شہرت کے باوجود بہت کم ناقدین نے اس صنف کی اہمیت اور افرا دیت بیان کی ہے چنانچہ شمشاد سید۔ امین اختر^۳ اور عمیق حنفی^۴ نے تو اس صنف کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔ رابرٹ ڈنٹ^۵ ایڈورڈ لیویسی^۶ وال گلگڈ^۷ روبرٹ ویل^۸ میری کروڈیر^۹، جی سی اوسٹی^{۱۰} وغیرہ ان ڈرامائی نشریوں کا ذکر

۱ شہسوار۔ یوسف ظفر

۲ پیسہ اور پرچھائیش۔ ڈاکٹر محمد حسن

۳ on the Air by Roger Mannell P. 154

۴ ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید۔ امین اختر

۵ تمثیل بردوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء

۶ Enjoying Radio and Television
by Robert Dunnet. (باقی نوٹ ۲۳ پر)

توضیح کرتے ہیں مگر ان کو ایک مفرد اور مکمل ڈرامائی صنف کا درجہ نہیں دیتے۔
 جائزٹ ڈنبر نے ناولوں کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے لیے ڈرامائی روپ - (Dramatic
 action) کی اصطلاح تجویز کی ہے اور اس کے فن پر ایک باب تصنیف کیا
 ہے مگر ان کی اصطلاح تسلی بخش نہیں ہے کیوں کہ اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ
 ناولوں کا ڈرامائی روپ کس میڈیم کے لیے لکھا گیا ہے اور اس میں کس فن کا
 اتباع کیا گیا ہے۔ مثلاً ناولوں کا ڈرامائی روپ فلم اور ٹیلی ویژن کے لیے بھی لکھے
 جا رہے ہیں اور ان میں بصری فن Audio Art کی پابندی کی جاتی ہے
 ہندی میں ہریش چندر کہنے، سدھاناکہ کمار اور امرناکھ چنل نے اسٹیج

۷ Sound Broadcasting and Society:

۸ universities and Film, Radio and

۹ Television edited by Wickham.

۱۰ British Radio Drama by Val Gielgud

۱۱ On The Air by Roger Manvell.

۱۲ Broadcasting (Sound and Television)
 by Mory Crozier.

۱۳ Broadcasting in India by G. C. Awas
 thy.

۱۴ Writing for Radio by Janet
 Dunlop

۱۵ ریڈیو ناول ہریش چندر کہنے

۱۶ ریڈیو ناول شلپ - سدھاناکہ کمار

۱۷ ریڈیو کے لیے کیسے لکھیں - امرناکھ چنل

ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کے ڈرامائی نثریوں کے فن سے بحث کی ہے اور ریڈیو پائٹر "Radio Adaptation" کے عنوان سے باب قائم کیے ہیں مگر ان ناقدین کی پسندیدہ اصطلاح "ریڈیو روپ" سے بھی اس صنف کے حدود و قال واضح نہیں ہوتے کیوں کہ "ریڈیو روپ" سے کسی بھی صنف کے ریڈیو ڈرامائی نثریے کی وضاحت نہیں ہوتی ہے۔ مثلاً ریڈیو روپ میں ریڈیو میڈیم کی مناسبت سے کسی بھی صنف کو اس کی اپنی ہیئت میں نشر کیا جاسکتا ہے۔

جانیٹ ڈنبر نے ریڈیو روپ (Adaptation) کے باب میں ریڈیو پر ناولوں کے قسط وار نثریے کے فن سے بحث کی ہے اور ناول کے ریڈیو روپ سے ان کی مراد ناولوں کو ریڈیو پر قسط وار پڑھنے سے ہے، اس لیے اگر ہریش چندر رکھنے، سدھانکھ کمار اور امرتا جھیل کی اصطلاح قبول کر لیں تو اس سے یہ فرق واضح نہیں ہوگا کہ اس میں ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کو ریڈیو پر پڑھا جاتا ہے یا ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔ اس فرق کی وضاحت کے لیے راقم الحروف نے "ریڈیو ڈراما روپ" کی اصطلاح منتخب کی ہے اور اس سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ نشر ہونے والا پروگرام ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں ہے

ڈرامائی اور غیر ڈرامائی اصناف
ریڈیو روپ اور ریڈیو ڈراما روپ
 کے ڈرامائی نثریوں کے لیے "ریڈیو ڈراما روپ" کی اصطلاح قبول کرنے کے بعد اس امر کی وضاحت باقی رہ جاتی ہے کہ اگر کسی ڈرامے کو صوتی تبدیلیوں کے ساتھ نشر کریں تو اسے "ریڈیو روپ" کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً جب اگر سین

Writing for Radio by Janet Dunbar.

Radio Drama Adaptation.

Radio Adaptation and Radio Drama Adaptation.

نارنگ کے "ماجر اکیا ہے" کو نشر کریں گے تو اعلانیہ (Announcement) میں کہیں گے کہ اب آپ ایور گولڈ اسمتھ (Oliver Goldsmith) کے ڈرامے "She stoops to conquer" کا ریڈیو روپ سینے "ماجر اکیا ہے" روپ کار ہیں اگر سین نارنگ۔ اس اعلانیہ سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اصل تخلیق پہلے سے ہی ڈرامے کی ہیئت میں تھی اور اسے صرف ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کیا گیا ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہوگی کہ اب اسٹیج ڈراما ریڈیو پر پڑھا جائے گا مگر غیر ڈرامائی صنف کے ڈرامائی نشریے کو اصل تخلیق کا "ریڈیو ڈراما روپ" کہنا زیادہ مناسب ہے کیوں کہ "ریڈیو ڈراما روپ" میں ناول یا افسانہ اپنی ہیئت میں نہیں بلکہ ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوتا ہے۔ ہریش چندر رکھنہ اور سدھنا تھ کمار بھی ڈرامائی صنف کے ڈرامائی نشریے کو "ریڈیو روپ" اور غیر ڈرامائی صنف کے نشریے کو "ریڈیو ڈراما روپ" کہتے ہیں۔ مگر امر ناتھ چنچل نے مختلف اصناف کے ڈرامائی نشریوں کو "ریڈیو روپ" ہی کہا ہے۔ بقول ان کے "جب کسی اسٹیج، ڈرامے، یا ناول یا کہانی کو ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کیا جاتا ہے تب وہ تخلیق اصل تخلیق کار ریڈیو روپانتر کہلاتی ہے" اکثر ریڈیو کے اعلانات میں بھی حقیقت حال کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ جب دودھ بھارتی سے چخوف کے ڈرامے "The Anniversary" کا ریڈیو روپ نشر ہوا تو اسے اصل تخلیق کار ہندی روپانتر کہا گیا اور یہ فراموش کر دیا گیا کہ چخوف کے ڈرامے کو ریڈیو کی مناسبت سے ہندی میں ترجمہ کیا گیا تھا۔ اسی طرح پریم چند کی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی" کے ڈرامائی نشریے کو اصل تخلیق کا "ریڈیو روپانتر" یعنی ریڈیو روپ کہا گیا جبکہ اصل تخلیق ریڈیو سے ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوئی تھی۔ ریڈیو کے اعلانات کے علاوہ ریڈیو ڈراما روپوں کی اشاعت کے وقت بھی اظہار حقیقت

۱۔ ریڈیو کے لیے کیسے لکھیں۔ امر ناتھ چنچل صفحہ ۱۲۷

نہیں کیا گیا۔ مثلاً ڈاکٹر محمد حسن نے ”پیسہ اور پرچھائیں“ کے دیباچے میں تحریر کیا کہ ”اس مجموعے میں مختلف ڈرامے ہیں۔ ”سماں اعظم“، ”انسپکٹر جنرل“ اور ”حکم کی بیگم“ بیزدنی ادبیات سے لیے گئے ہیں“ ^۱ انھوں نے اصل تخلیقات اور ان سے استفادہ کی مقدار کے بارے میں کچھ نہیں لکھا۔ اویس احمد ادیب نے ”رہس“ کے بارے میں ضرور لکھا ہے کہ یہ ”داہد علی شاہ کی تاریخی تخیل ”رہس“ کی ریڈیو ترتیب ہے۔ ^۲

مکمل تخلیقات کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے علاوہ ان کے مناظر اور کرداروں وغیرہ کو بھی ریڈیو سے ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ڈرامائی نشریوں کو اصل تخلیق کے منظر یا کردار کا ”ریڈیو روپ“ یا ”ریڈیو ڈراما روپ“ کہیں گے اور اس عنوان سے صاف ظاہر ہو جائے گا کہ موجودہ نشریہ کسی خاص تخلیق کے منظر یا کردار کا ریڈیو ڈرامائی نشریہ ہے اور اصل تخلیق ڈرامائی ہیئت میں ہے یا غیر ڈرامائی ہیئت میں۔ ریڈیو کے اعلانات میں اس نازک فرق کو برقرار نہیں رکھا گیا ہے اور قمر جمالی کے ”شائلاک“ کے نشریہ کے دقت کہا گیا کہ ”اب آپ ٹیکسیر کے ڈرامے ”مرچنٹ آف وینس“ کا ریڈیو روپانٹر ”شائلاک“ سنئے، جب کہ ”شائلاک“ ”مرچنٹ آف وینس“ کے کردار شائلاک کا ریڈیو روپ تھا۔ اویس احمد ادیب نے ”خوجی اور میاں آزاد“، ”میاں چھو اور آزاد“ اور ”میاں آزاد“ کی اشاعت کے دقت تحریر کیا کہ ”یہ فسانہ آزاد سے ماخوذ ہیں ^۳ جبکہ یہ تخلیقات رتن ناتھ سرشار کے ناول ”فسانہ آزاد“ کے کرداروں کا ریڈیو ڈرامہ روپ ہیں

^۱ پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۶

^۲ رہس اور دیگر ریڈیائی ڈرامے۔ اویس احمد ادیب صفحہ ۹

^۳ رہس اور دیگر ریڈیائی ڈرامے۔ اویس احمد ادیب صفحہ ۳۸-۴۵-۸۱

کیوں کہ ان کو ڈرامائی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ جب ریڈیو کے اعلانات میں حقیقتِ حال بیان کر دی جاتی ہے تو سامعین کے ذہن پر ایک روشنی اور سیر بھی لکیر کھینچ جاتی ہے۔ وہ نشریے کے بارے میں پہلے سے ضروری معلومات حاصل کر لیتے ہیں اور اس پر وگرام کی سماعت کے وقت ان کے ذہن مختلف سمتوں میں نہیں بھٹکتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما روپ کا تخلیقی عمل
ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کو بغیر کسی تبدیلی کے ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں تبدیل کرتے ہیں اس لیے روپ کار میں اصل تخلیق کے فن، ریڈیو ڈرامے کے فن کا واضح شعور اور مہارت اور تخلیقی صلاحیت بہت ضروری ہے۔ کسی تخلیق کے ریڈیو ڈرامائی روپ میں پہلے اس کی صوتی میڈیم کی مناسبت کا خیال رکھتے ہیں پھر اس کے گہرے مطالعہ کے بعد اہم اور فاص عناصر کو منتخب کر لیتے ہیں اور ثانوی اہمیت کے مواد کو نظر انداز کر دیتے ہیں بعد میں اس منتخب مواد کو ایک نئی ترتیب سے ایک سلسلہ میں جوڑ لیتے ہیں اور تکنیک میں اصل تخلیق کی پیروی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اصل تخلیق کی مکمل فضا کی پیش کش کے لیے تکنیک میں تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں لائن (Lawton) نے اس تخلیقی عمل کو دوربینی عمل (Telescopying) کہا ہے۔ ان کا مطلب ہے کہ پہلے دور بین کو مناظر کے مواد پر مرکوز کرتے ہیں تاکہ اس منظر کا پورا مواد دور بین کے حلقہ کار میں آجائے۔ پھر ریڈیو ڈراما روپ کے مقررہ وقت کے مطابق فاص واقعات کو نظر میں رکھتے ہیں۔ دور بین جس چیز پر مرکوز ہوتی ہے اسے بڑھا چڑھا کر دکھائی ہے اور وہ آس پاس کی چیزوں سے نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ بھی ہماری توجہ اصل تخلیق کے اہم اور بنیادی عناصر پر ہی مرکوز کرتا ہے۔ اس طرح ریڈیو ڈراما روپ کے تخلیقی عمل کے دو حصے ہیں پہلا اختصار اور دوسرا مناظر کے سلسلوں کی تعمیر (Scenarization)

اختصار کا مطلب ہے مختلف واقعات میں سے ان واقعات کی تلاش و جستجو
 سے اصل تخلیق کا جنم ہوا تھا۔ یعنی اس کی کہانی کی تلاش اور غیر ضروری عناصر کی
 علامدگی اصل بنیاد مل جانے کے بعد مناظر کی ترتیب کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ پلاٹ
 کا عمل ڈرامائی ہیئت میں پیش ہوتا ہے اور مناظر کی ترتیب میں اصل تخلیق کی
 پیروی کی جاتی ہے۔ چونکہ ریڈیو ڈراما روپ میں کم وقت میں بہت سی باتیں
 کہنا ہوتی ہیں اس لیے واقعات کے بیان کی رفتار تیز ہوگی۔ دوسرے الفاظ
 میں ریڈیو ڈراما روپ اصل تخلیق کا مختصر عکس (Minidrama) ہوگا۔ خود
 ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما روپ کے تخلیقی عمل کے بارے میں تحریر کیا
 ہے کہ :-

"ایک عام ریڈیو روپ ایک تصویری عمل ہے۔ سب سے پہلے
 اصل تخلیق کا تجزیہ پھر اس کے بعد اس کے اہم اور خاص حصوں
 کا انتخاب اس کے بعد اس منتخب مواد کو ایک نئی تخلیق کی تشکیل
 میں ڈھالنا۔ آخر میں منتخب مواد کو تخلیقی تشکیل کے ذریعے اس
 طرح استعمال کرنا کہ سامع اس سے بھی وہی مسرت اور بصیرت
 حاصل کرے جو وہ اصل تخلیق سے حاصل کرتا ہے۔" ۱۶۸

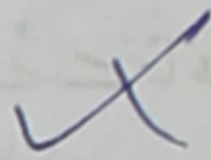
ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما روپ کے تین مراحل کا بھی ذکر کیا
 ہے۔ پہلے مرحلے میں روپ کا پلاٹ، ڈرامائی عمل، کردار اور پس منظر وغیرہ
 میں ان حصوں کو منتخب کرتا ہے جو اس کی نظر میں اصلی تخلیق کے اظہار کے لیے
 ضروری ہیں۔ دوسرے مرحلے میں روپ کا اس منتخب مواد کو ایک نیا واقعاتی
 سلسلہ (Sequence of events) دیتے ہوئے تخلیق کے
 ضروری اور بنیادی حصوں کو اشارتی مکالموں کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش

۱۶۸ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۶۷ - ۱۶۸

۱۶۹ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۶۵ - ۱۶۶

پر ریڈیو روپ تخلیق کیے جاتے ہیں۔ اسٹیج فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں اور ان کے
 ریڈیو روپوں میں پہلا اور بنیادی فرق بصری اور سماعتی فن کا ہے۔ بصری فن
 کے تحت جو ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں ان میں ڈرامے کا عمل نظر کے سامنے پیش
 ہوتا ہے۔ ناظرین عمل کے موقع و محل، کرداروں کے لباس، پوشاک، چال ڈھال
 چشم دابر کے اشارے، چہرے کے تاثرات سے واقف رہتے ہیں۔ وہ مخاطب
 و مخاطب اور موجود لوگوں کا علم رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان ڈراموں میں خاموش
 آمد و رفت، بے کہی باتوں، بے جان اور غیر متحرک چیزوں کی بھی اہمیت ہوتی ہے،
 اور وہ ڈرامے کے عمل پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ان ڈراموں کے ریڈیو روپ میں
 بصری اہمیت کی چیزوں کو سماعتی وسیلوں جیسے
 مکالمے، صوتی اثرات، موسیقی اور خاموشی سے ظاہر کرتے ہیں۔ کردار ایک دوسرے
 کو نام سے مخاطب کرتے ہیں۔ مکالموں سے عمل اور مخاطب و مخاطب کا علم ہوتا ہے۔
 کردار آتے جاتے ہیں تو حرکت و آواز سے یا موجود کردار ان کی آمد و رفت کی اطلاع
 دیتے ہیں۔ خاموش اور بے حرکت چیزوں کو موثر طریقوں سے بیان کر دیتے ہیں۔
 صوتی اثرات، موسیقی اور خاموشی سے ماحول، منظر اور عمل کی وضاحت ہوتی ہے
 مگر ریڈیو روپ صرف ان تبدیلیوں کا نام نہیں۔ سناٹا کھانے والے
 ٹھیک ہی لکھا ہے کہ صرف ضروری کاٹ چھانٹ کا نام ریڈیو روپ نہیں۔ اس کا مطلب
 ہے ایک نئے میڈیم کے تحت ڈرامے کی ہیئت میں پوری تبدیلی۔ دراصل میڈیم
 یا فن کی تبدیلی تخلیق پر اثر انداز ہوتی ہے اور اصل تخلیق کی پابندی اور اس کے
 پیرا اثر اظہار کے لیے روپ کا مختلف وسائل سے کام لیتا ہے۔ جن کا علم ڈراموں
 کے ریڈیو روپ کے تجزیہ سے ہو جائے گا۔ اسٹیج اور فلم ڈرامے اور ٹیلی ویژن اور
 ریڈیو ڈرامے کا بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر ڈرامے گروہی نفسیات کے لیے
 اور موخر الذکر ڈرامے فرد اور چھوٹے گروہوں کے لیے تشرکیے جاتے ہیں۔ اس لیے
 جذبات سے زیادہ عقل کو متوجہ کرتے ہیں۔ ریڈیو روپ میں گروہی مناظر بہتر طریقے
 سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ مناسب یہ ہے کہ ان کے گروہی اثر کی جگہ اس کا
 رد عمل افراد پر پیش کیا جائے درنہ ریڈیو پر ایسے مناظر اپنے جذب و اثر کو کھو

دیتے ہیں۔



۱۔ اسٹیج ڈراما (الف) ایکانکی

صنعتی انقلابات نے مختصر اصناف

کے فروغ میں حصہ لیا۔ ایکانکی

بھی مختصر اصناف میں سے ایک ہے اور اس میں ڈرامے کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ایکانکی میں پلاٹ، عمل، تاثر، کردار اور زمان و مکان کی وحدتوں کی پابندی کی جاتی ہے۔ اس میں صنعتی پلاٹ، دوہرا عمل، مختلف جذبات (المیہ و طربیہ) اور بہت سے کردار شامل نہیں کیے جاتے۔ کچھ ڈرامانگاروں نے وحدتِ زمان و مکان کی پابندی کے بغیر بھی تاثر کی اکائی حاصل کی ہے۔ چونکہ ایکانکی ایک ہی تسلسل سے اسٹیج کیا جاتا ہے اس لیے پلاٹ نہایت مناسب اور مکمل ہوتا ہے۔ اس میں ایجاز و اختصار اور ربط و تسلسل کا خاص خیال رکھا جاتا ہے اس میں سے ان تمام چیزوں کو نکال دیتے ہیں جن سے پلاٹ میں انتشار اور بکھراؤ کا خیال رہتا ہے۔ ایکانکی پلاٹ کی خوبیاں ریڈیو روپ کے لیے بہت موزوں ہوتی ہیں۔ ریڈیو روپ میں بصری فن کو ساعی فن میں تبدیل کرتے ہیں اور واقعات زیادہ تیزی سے پیش کرتے ہیں۔

جے۔ ایم۔ سینج (J. M. Synge) کا ایکانکی "Riders to the sea" یورپ اور امریکہ میں بہت کامیابی سے کھیلا گیا اور رچرڈ والٹس جوئر (Richard watts jr) نے کرف اور کارٹ میل (cerf and cartmell) کے ترتیب دیے ہوئے تین مشہور ایکانکیوں میں اسے دنیا کے بہترین ایکانکیوں میں شمار کیا ہے۔ اس ڈرامے میں مغربی آئرلینڈ کے ایک جزیرے میں رہنے والی عورت موریڈ (Maurya) کی زندگی کے کچھ لمحات

1) Thirty famous one Act Plays Edited by Bennett cerf and van H. cartmell Introduction by Richard watts Jr.

پیش کیے گئے ہیں۔ موریہ اپنے چھوٹے سے خاندان کے ساتھ اس جزیرے میں رہتی ہے۔ اس کا شوہر سسر اور چار بیٹے مختلف اوقات میں سمندر اور طوفان کی نذر ہو چکے ہیں۔ موریہ باقی دو بیٹیوں کی زندگی کے لیے اندھیری راتوں میں اٹھ اٹھ کر دعائیں مانگتی ہے مگر قسمت کو کیا کرے۔ کئی دنوں سے بڑے بیٹے مائیکل کا پتا نہیں ہے۔ چھوٹا اور آخری بیٹا بار ٹلے بھی سفر پر آمادہ ہے کیوں کہ اب وہ ہی روزی کمانے کے لیے رہ گیا ہے اسے ماں روکتی ہے کیوں کہ وہ اس کا آخری اور اکلوتا بیٹا ہے اور اس پر ہزاروں گھوڑے قربان کیے جا سکتے ہیں مگر بار ٹلے چلا جاتا ہے کچھ دیر بعد اس کی لاش لائی جاتی ہے تو دونوں سے روٹی ہوئی بڑھیا خاموش رہتی ہے۔ اسے اب سمندر سے کوئی خوف نہیں کیوں کہ اب اس کے پاس کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس سے سمندر ختم کر سکے۔ وہ اب راتوں کو آرام کر سکتی ہے وہ کہتی ہے کہ دونوں بیٹیوں کی تدفین کا اچھا انتظام ہو گیا۔ ایک اچھے کفن اور ایک عمدہ قبر سے زیادہ ہمیں اور کیا چاہیے۔ دنیا میں ہمیشہ کون رہا ہے اور ہمیں کبھی تو مطمئن ہونا ہی چاہیے۔

اس ڈرامے میں اصلی کش کش کا رد عمل موریہ اور اس کی دو بیٹیوں پر دکھایا گیا ہے جو ڈرامائی تاثر کا حامل ہے تمام کردار شروع سے آخر تک اسٹیج پر موجود رہتے ہیں۔ بار ٹلے کچھ دیر کے لیے آتا ہے مگر اسٹیج پر اس کی موجودگی کا احساس نہ ہوتا ہے۔ کردار ایک جگہ جم کر نہیں بیٹھ جاتے۔ ان کی حرکت نظر پر بوجھ نہیں بنتی اس میں ایک پلاٹ ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا گیا ہے۔ اظہار و اخفا ڈرامائی ایہام اور پیہرام سے شروع سے آخر تک دلچسپی قائم رہتی ہے سچ نے ڈرامے میں ایک ایسی دفا پیدا کر دی ہے جس سے تماشا بینوں کے قلوب دہشت اور رحم کے جذبات سے بریز رہے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے قدرت کوئی بہت بڑا ظلم... کرنے والی ہے۔ مکالمے مختصر اور ڈرامائی عمل کے مطابق ہیں۔ ان کا اسلوب نودکلامی کے قریب ہے اور اس ڈرامے

میں اتنا ہی وقت پیش کیا گیا ہے جتنا اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں صرف ہوتا ہے
یوسف ظفر نے اس ڈرامے کا ریڈیو روپ "شہسوار" کے نام سے
کیا تھا۔ اور اسے لاہور اور پشاور کے نشری مراکز سے پیش کیا گیا تھا۔ یوسف ظفر
نے ریڈیو روپ کی ردائی کی خاطر اس میں سے کچھ تفصیلات حذف کر دی
ہیں اور اصل ڈرامے کی تکنیک اور طرز تعمیر کی پابندی کی ہے، ماحول، منظر
عمل اور سیرت کے بیان میں سماعتی فن کا خیال رکھا ہے، البتہ انھوں نے
موریا کی خود کلامی کے درمیان کچھ لین (cath scene) اور نوسا کی کاناپو
میں سے کھیلنے کے مکالمے نکال دیے ہیں اور اس کی جگہ ایک گیت شامل کر دیا
ہے۔ گیت اگرچہ ڈرامے کے عمل اور فضا سے ہم آہنگ ہے مگر سنج کی پیغمبرانہ ایہام
کا نعم البدل نہیں ہے اور اگر سنج کی پیروی کی گئی ہوتی تو زیادہ بہتر نتائج برآمد ہوتے
ریڈیو روپ میں ڈرامے کا ایک مرد کردار بھی خارج کر دیا گیا ہے۔ مگر اس سے ڈرامائی
عمل متاثر نہیں ہوتا۔

ایکانیکی کی ترقی میں صنعتی

اسٹیج ڈراما (ب) جدید ڈراما

ابن (Benson) کی ڈرامانگاری، مختصر افسانے کی ترقی اور مفت تھیرٹر کے عروج
نے بھی حصہ لیا تھا۔ ابن سے جدید ڈرامے کی ابتدا ہوتی ہے اور اس نے ایک ہی
واقعے پر ڈرامے کی بنیاد رکھی ہے، داخلی تصادم، معاشرتی، اخلاقی اور گھریلو مسائل
جدید ڈرامے کی خصوصیات ہیں۔ جدید ڈرامے کے حصے (ایکٹ) کردار اور
واقعات ایکانیکی کے مقابلے میں زیادہ ہوتے ہیں۔ اس لیے ایکانیکی کے بعد
جدید ڈرامے کے ریڈیو روپ کا تجزیہ کریں گے۔

"معمار اعظم سولنس" (Bygone Solness) ابن

کا مشہور استعارائی ڈراما ہے اور عزیز احمد نے "معمار اعظم" کے نام سے اس کا

اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ معمار اعظم کی کہانی ایک عظیم معمار کی کہانی ہے جو اپنے فائدے کے لیے اپنے استاد اور اپنی بیوی کے نقصان کی پرواہ نہیں کرتا۔ استاد تباہ ہو جاتا ہے۔ بیوی دماغی اعصاب میں مبتلا ہو جاتی ہے اور سول نس بہت کامیابی حاصل کر لے مگر بڑھاپے میں نئی پود کے مقابلے اور نقصان کے خوف سے اس کا سکون لٹ جاتا ہے وہ نئی پود کو ابھرنے نہیں دیتا۔ پھر ایک نوجوان لڑکی "ہلڈا" اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔ سول نس سے اس کی ملاقات اس وقت ہوئی تھی جب وہ آٹھ دس سال کی تھی اور اس نے مذاق ہی مذاق میں ہلڈا سے بہت سے وعدے کیے تھے۔ ہلڈا سول نس پر چھٹا جاتی ہے وہ سول نس کو بہت بلندی پر دیکھنا چاہتی ہے اور "اس بلندی کو اس کی حقیقی بلندی کا منظر سمجھ کر مسرور ہونا چاہتی ہے" سول نس کو اس عمر میں فکر آنے لگتے ہیں۔ وہ مینار کی بلندی پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ اس کی بیوی بھی اسے منع کرتی ہے مگر ہلڈا کامیاب ہوتی ہے سول نس مینار کی بلندی پر چڑھتا ہے مگر اسے فکر آتا ہے اور وہ اس بلندی سے گر کر مر جاتا ہے۔

"معمار اعظم" ایک معمار کی کہانی بھی ہے اور ابن کے فن اور شخصیت کا بیان بھی ہے۔ فرانسس بل (Francis Bull) نے لکھا ہے کہ "جب معمار اعظم کا ہیرد اپنے آرٹ کا ذکر کرتا ہے تو جو کچھ وہ کہتا ہے۔ مصنف کے فن پر بھی اسی طرح چپاں ہے جیسے معمار کی صناعی پر"۔ اس ڈرامے میں سول نس، ہلڈا، ایلن برووک، راگنار، کایا جیسے کرداروں کا بہترین نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے۔ مکالمے صورتِ حال اور کرداروں کی شخصیتوں کا آئینہ ہیں اور ان میں ڈرامائی عمل کی گنجائش ہے۔ مکالموں کے اسلوب کے بارے میں کروچے (Croche) نے لکھا ہے کہ "مکالموں کے اسلوب کو ایک طرح کی خود کلامی (Monologue) کہا جاسکتا ہے"۔ اسٹیج پر ڈرامے کا عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب بہت سے واقعات

۱۵ معمار اعظم۔ ابن سترجم عزیز احمد۔ دیباچہ پر ونیس فرانسس بل صفحہ ۲

۱۶ معمار اعظم۔ ابن سترجم عزیز احمد۔ صفحہ ۳۴

کے پاس ہیں۔ اپنے ساتھ ہار بھی لیتے گئے ہیں۔ یہ مکالمے دراصل ڈرامے میں راگزار اور ہلڈا نے ادا کیے ہیں کہیں کہیں طویل گفتگو کو مختصر کر دیا ہے جیسے :-

سول نس۔ کیا تم اسی چیز کو سوچ رہی
سول نس۔ کیا تم یہی سوچ رہی تھیں
ہلڈا۔ ہاں بچوں کے اس تمام خالی کرد
کے متعلق جن میں سے ایک میں میں
سوئی تھی۔

سول نس۔ ہمارے بھی بچے تھے میرے
اور ایلین کے

ہلڈا۔ کتھے ؟

سول نس۔ دو چھوٹے چھوٹے بچے۔

ایک ہی عمر کے۔

ہلڈا۔ یعنی تو ام بچے

(سمار اعظم۔ الین۔ مترجم عزیز احمد)
(سمار اعظم۔ الین۔ ریڈیو روپ
ڈاکٹر محمد حسن)

ڈاکٹر محمد حسن نے ریڈیو روپ میں ساعتی فن کی پابندیوں کا بھی خیال رکھا ہے
کردار اپنی آمدورفت بیان کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ہیر وال کہتا ہے ”اچھا تو میں چلتا
ہوں فدا حافظ۔“ یا موجود کردار آنے والے کردار کا تعارف دیتے ہیں۔ ہلڈا کہتی ہے
”آئیے منر سول نس“ ہلڈا اور راگزار ایک دوسرے کے نام سے مخاطب ہوتے ہیں
مکالموں سے موقع اور محل بھی بیان ہوتا ہے۔ سول نس کہتا ہے ”یہاں میرے پاس
آکر بیٹھ جاؤ ہلڈا“ یا ”کمر کی سے باہر دیکھو۔ وہاں بلندی پر جہاں تم کو نیا مکان
دکھائی دے رہا ہے“ وغیرہ مگر کچھ مقامات پر روپ کار سے کچھ غلطیاں بھی سرزد
ہوتی ہیں۔ اسی ریڈیو روپ میں سول نس اور برووک کی سننے اور پرانے مکان

یانی پود کے لیے دست کش ہونے کی گفتگو، سول نس اور ایلین کی پرانے اور نئے مکان میں سکون۔ سے متعلق بات چیت اور سول نس اور ہلڈا کی "ہوائی قلعوں" سے متعلق باتیں شامل نہیں ہیں جبکہ ان کا ڈرامے کے استعاراتی بیان سے گہرا تعلق ہے۔ تیسرے ایکٹ میں ڈاکٹر ہیر وال آتا ہے اور ایلین سے کہتا ہے کہ "آپ کو اندر چلنا چاہیے" وغیرہ تو ایلین اندر چلی جاتی ہے اور ڈاکٹر بھی روپوش ہو جاتا ہے مگر ریڈیو روپ میں ڈاکٹر محمد حسن نے ڈاکٹر ہیر وال کے جانے کی اطلاع نہیں دی ہے عام طور سے ڈاکٹر محمد حسن نے واقعات کے بیان میں ایلین کی تکنیک کی پیروی کی ہے۔ صرف پہلے حصہ کے قائمہ پر تھوڑی سی تبدیلی کی ہے اور یہ ایکٹ اس وقت ختم ہوتا ہے جب ایلین سول نس اور ہلڈا کو ڈاکٹر ہیر وال کی آمد کی اطلاع دیتی ہے اور ان لوگوں سے کہانے کے لیے کہتی ہے۔ اور سب چلے جاتے ہیں۔ اصل ڈرامے میں یہ ایکٹ سول نس اور ہلڈا کی گفتگو پر ہی ختم ہوتا ہے۔ مگر ریڈیو روپ میں اس تبدیلی سے بہتر نتائج برآمد ہوتے ہیں اور ایکٹ مناسب طریقے سے ختم ہوتا ہے۔ شیکسپیر کو جو اسٹیج ملا تھا وہ ڈراما کے پردے سے محروم تھا اس لیے شیکسپیر اگلا منظر شروع کرنے سے پہلے اسٹیج کے کرداروں سے فالی کر دیا کرتا تھا۔ ریڈیو روپ میں بھی منظر کی تبدیلی کا یہ بہتر طریقہ ہے۔

"سعمار اعظم" تین ایکٹ کا ڈراما ہے اور چار ایکٹ کے جدید ڈراموں کے ریڈیو روپ اسی تکنیک سے تیار کیے جاتے ہیں۔

کلاسیکی ڈرامے کی ابتداء اس
اسٹیج ڈراما (کلاسیکی ڈراما) وقت ہوتی ہے جب بہت سے واقعات گزر چکے ہیں اور کہانی نقطہ عروج کے قریب پہنچنے کو ہے۔ رکالموں سے گزرے واقعات بیان کر دیے جاتے ہیں اور تماشائی ڈرامے کے عمل سے واقف ہوتے ہیں۔ کلاسیکی ڈرامے میں بھی ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا جاتا تھا۔ اس میں دوسرا پلاٹ دوسرا عمل اور مختلف جذبات جیسے خوشی اور غم پیش نہیں کیے جاتے

تھے۔ کلاسیکی ڈرامے کے ریڈیو روپ میں جدید ڈرامے کی تکنیک ہی استعمال کی جاتی ہے۔
البتہ کلاسیکی ڈراموں کے مکالموں کا اسلوب تقریر کے اسلوب سے زیادہ قریب
تھا۔ ڈراما ہزاروں تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے مکالموں کی
درو بست میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے تھے جو بلند آواز سے ادا کیے جاسکیں
اس لیے کلاسیکی ڈراموں کے اسلوب میں نمایاں تبدیلیاں کی جاتی ہیں اور اسے صوتی
اسلوب میں تبدیل کیا جاتا ہے۔

رومانی ڈراما
ایک ڈراما (رومانی ڈراما یا طویل ڈراما) نگاروں نے

قدما کے اصول و قوانین کو ایک بڑی سمجھ کر توڑ ڈالا اور ڈراموں میں صنفی پلاٹ
دوہرے عمل اور مختلف جذبات پیش کیے۔ وحدت اور مکان کی پابندی غیر ضروری
سمجھی اور مختلف مقامات اور اوقات میں ڈرامے کا عمل پیش کیا۔ طویل ڈراموں کے
روپ میں لائن کے طریقہ کار سے بہت مدد ملتی ہے اور بہت سے واقعات اور
کرداروں میں سے اصل قصہ اور کردار کا انتخاب کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ شیکسپیر رومانی
ڈراما نگاروں کا امام تھا اور اس کے ”مرچنٹ آف وینس“ کے پلاٹ کے تجزیے
طویل ڈراموں کے ریڈیو روپ کے مسائل اور طریقہ کار کا اندازہ ہوگا۔

”مرچنٹ آف وینس“ (Merchant of Venice) کے عمل

کی تشریح اور تفصیل اس طرح سے ہے کہ اس میں ایک کہانی یہودی کی اور دوسری
کہانی ڈبوں کی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں تین مختصر قصے اور شامل ہیں۔ پہلا قصہ
لورینزو (Lorenzo) اور جیسیکا (Jessica) کا دوسرا قصہ لانسلاٹ
(Launcelot) کا اور تیسرا قصہ انگوکھیوں کا ہے۔ شیکسپیر نے فنی مہارت سے
سے ان دو اہم عملوں اور تین صنفی تصویروں سے ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے ان سے
ڈرامے کے عمل میں ڈرامائی ایہام پیدا ہوتا ہے۔ دلچسپی قائم رہتی ہے۔ ایک قصہ دوسرے
قصہ کو سہارا دیتا ہے۔ تشریح کرتا ہے اور ڈرامے کو تکمیل بخشتا ہے۔ ڈبوں کی کہانی

کے بغیر یہودی کی کہانی نامکمل ہے۔ بیسنیو کی روپے کی ضرورت انٹونیو اور شائلاک کے درمیان عہد نامہ کا سبب بنتی ہے اور ڈبوں کی کہانی کے ذریعے ہی انٹونیو دوبارہ خوش حال ہوتا ہے ان دونوں قصوں سے تماشائیوں کی توجہ اسیر رہتی ہے۔ لانسلاٹ کی کہانی سے المیہ میں طریقہ دفعہ پیدا ہوتا ہے۔ جیسیکا کی کہانی سے مین جینے کا وقت پورا ہوتا ہے اور انٹونیو کی بتا ہی کی خبر عام ہوتی ہے۔ اسی کہانی سے شائلاک کی شخصیت پر کئی گوشوں سے روشنی پڑتی ہے اور دونوں اہم عملوں کے درمیان رشتہ قائم ہوتا ہے۔ انگوکھی کی کہانی وکیل کی اصلیت ظاہر کرتی ہے اس سے ڈرامائی ایہا پیدا ہوتا ہے اور المیہ فضا میں طریقہ کے امتزاج سے دونوں کے درمیان توازن پیدا ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں دوہرے پلاٹ اور صغنی عملوں سے ڈرامے کا عمل پورا ہوتا ہے کہانیاں ایک دوسرے کے قریب آتی ہیں۔ نئے مسائل پیدا ہوتے ہیں سکون کے لحاظ آتے ہیں اور ڈرامہ موثر طریقہ سے انجام کو پہنچتا ہے۔

اس طرح ”مرپٹ آف دینس“ میں دو اہم عمل اور تین صغنی قصے ہیں اور ان کی اپنی اپنی اہمیت ہے۔ اس ڈرامے کے ریڈیو روپ میں پہلے غیر ضروری اور ثانوی اہمیت کے مواد کو خارج کر دیں گے۔ جیسے پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں انٹونیو سیلیر نو اور سلینیو کی گفتگو، دوسرے ایکٹ کے دوسرے منظر میں لانسلاٹ اور گوپو کی بات چیت، تیسرے ایکٹ کے تیسرے اور پانچویں منظر وغیرہ کے بغیر ریڈیو روپ تیار ہو سکتا ہے۔ اس طرح گوپو اور جیلر کے کردار بھی کم ہو جائیں گے۔ مراکو اور اراگون کے شہزادوں، انٹونیو، بیسنیو پور شیا اور نیرسا کی گفتگو کو بھی مختصر کرنا ہوگا۔ پانچویں ایکٹ میں لورنیزو اور جیسیکا کی چاندنی رات سے متعلق طویل گفتگو ریڈیو روپ کے لیے غیر ضروری ہے۔ اس لیے صرف جیسیکا کے زارہ ہونے اور لورنیزو کے عاشق ہونے سے متعلق حصوں کو ہی ریڈیو روپ میں شامل کریں گے۔ اس ایجانڈا اختصار سے بہت سا ایسا مواد علاحدہ ہو جائے گا جو سامع کے ذہن پر

بوجھ بن سکتا تھا۔ اختصار کے عمل کے بعد منتخب مواد کو ایک نئے مناظر کے سلسلے میں
 جوڑ لیں گے یعنی پہلے ایکٹ میں پہلے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر، دوسرے ایکٹ
 کا تیسرا، چوتھا، پانچواں اور چھٹا منظر شامل کریں گے۔ دوسرے ایکٹ میں پہلے ایکٹ کا
 دوسرا منظر، دوسرے ایکٹ کا پہلا اور ساواں منظر شامل کریں گے۔ تیسرے ایکٹ میں دوسرے
 ایکٹ کا آٹھواں منظر، تیسرے ایکٹ کا پہلا اور نوواں منظر شامل کریں گے۔ چوتھے ایکٹ
 میں تیسرے ایکٹ کا دوسرا اور چوتھا منظر چوتھے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر شامل
 کریں گے۔ پانچویں ایکٹ میں اسی ایکٹ کا پہلا منظر اختصار کے ساتھ شامل کریں گے
 ریڈیو روپ کی اس ترتیب میں وہ تمام ڈرامائی مقاصد پورے ہوتے ہیں جن کا شکسپیر
 نے اصل تخلیق میں التزام کیا تھا اور اس میں اصل تخلیق اپنی پوری انفرادیت کے ساتھ
 جلوہ گر ہوگی۔ اگر اس ڈرامے کا مختصر ریڈیو روپ تحریر کرنا ہو تو اس میں پانچ ایکٹ کی
 جگہ صرف تین ایکٹ رکھیں گے۔ پہلا ایکٹ دوسرے ایکٹ کے دوسرے اور چوتھے
 مناظر پر مشتمل ہوگا مینیو کے شرٹ جیتنے کے بعد اسے انیونیو کا خط ملے گا اور وہ پوٹیا
 کو اپنے تعلقات اور انیونیو اور شائلاک کے عہد نامے کے بارے میں بتائے گا۔
 جیسے کہ کی ٹفٹلوتے شائلاک کی شخصیت اور اس کے خوفناک عزائم کا اظہار ہوگا۔
 چوتھے منظر سے پوٹیا اور نرسا کے سفر کے بارے میں اشارے ملیں گے، دوسرے
 ایکٹ میں دوسرے ایکٹ کا تیسرا اور چوتھے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر شامل ہوگا
 اس ایکٹ میں وین کے راستہ پر شائلاک، سلینیو، انیونیو اور جیلر کے عمل سے
 واقعات فقط عروج کو بڑھیں گے اور چوتھے ایکٹ کے پہلے منظر (رالت کا منظر)
 میں فقط عروج ہوگا اور دوسرے منظر میں واقعات ایک سمت کی نشان دہی کریں گے
 تیسرے ایکٹ میں پانچواں ایکٹ اختصار کے ساتھ پیش ہوگا اور ڈراما انجام کو
 پہنچے گا۔ قدیم سنسکرت ڈراموں اور پارسی ایسٹج کے لٹریل ڈراموں کے ریڈیو
 روپ بھی اسی طرح تیار کیے جاسکتے ہیں۔

لٹریل ڈراموں کے ریڈیو روپ کے علاوہ ان کے مناظر اور کرداروں کے
 ریڈیو روپ بھی تیار کیے گئے ہیں۔ قمر جہانی نے ”مرچنٹ آف وینس“ کے

کردار شایلاک کا ریڈیو روپ تخلیق کیا ہے اور وہ بمبو پال سے نشر ہو چکا ہے۔
 مرچنٹ آف وینس میں یوں تو بہت سے کردار ہیں مگر یوریشیا اور شایلاک
 نہ بھلائے جانے والے کردار ہیں ان دونوں کرداروں میں بھی شایلاک زیادہ
 ڈرامائی اہمیت رکھتا ہے۔ قمر جمالی نے اس کردار کا ریڈیو روپ لکھ کر اپنی فنی بصیرت کا
 ثبوت دیا ہے مگر وہ اس ریڈیو روپ میں فنی مہارت کا مظاہرہ نہیں کر سکے۔
 انھوں نے مواد کے انتخاب اور استعمال میں سوچہ بوجھ سے کام نہیں لیا۔ ریڈیو روپ
 کی ابتدا تو مناسب مقام سے ہوئی ہے مگر انٹیو نیو کی گفتگو اصل تخلیق سے میل
 نہیں کھاتی۔ روپ کا رنے انٹیو نیو اور بیسیو کی دوستی پر مکمل روشنی نہیں ڈالی ہے
 جبکہ اسی بنیاد پر انٹیو نیو شایلاک کے تیار کردہ عہد نامے پر دستخط کرتا ہے اور
 اپنی زندگی کی بازی لگاتا ہے۔ ریڈیو روپ کے دوسرے منظر میں دونوں کے تعلقاً
 پر روشنی زور پڑتی ہے مگر بدصم اور وہ بھی دیر سے۔ اس منظر میں بھی اہم مواد شامل نہیں ہے
 مثلاً شایلاک کی ایک طرف گفتگو (Monologue) جس کے ذریعے شیکسپیر نے اظہار
 کی تکنیک استعمال کی ہے وہ ریڈیو روپ میں موجود نہیں ہے۔ اسی تکنیک سے
 ڈرامے میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور جب انٹیو نیو شایلاک کو ”راحم یہودی“ کہتا
 ہے تو اندوہ آگیاں احساس پیدا ہوتا ہے۔ ریڈیو روپ میں اس تکنیک کی جگہ
 انٹیو نیو کہتا ہے ”مگر یاد رکھو شایلاک میں تمہاری بات کو مذاق سمجھ کر ٹالنے والا
 نہیں۔ میں تمہاری مکاری کو خوب سمجھتا ہوں“ یہ مکالمے نہ تو اصل تخلیق میں موجود
 ہیں اور نہ ہی ان سے ڈرامائی ایہام کی لذت پیدا ہوتی ہے۔

ریڈیو روپ کا تیسرا منظر شایلاک کے مکان میں پیش ہوتا ہے جبکہ اصل
 تخلیق میں یہ دینس کے بازار میں پیش آتا ہے۔ روپ کا رنے دوسرے ایکٹ کے
 آنکھوں میں منظر کو نظر انداز کر دیا ہے جبکہ یہ منظر ڈرامے میں بہت اہمیت رکھتا ہے
 اسی منظر سے بیسکا کے زار ہونے کا شایلاک پر رد عمل، انٹیو نیو اور بیسیو کی الوداعی
 ملاقات اور انٹیو نیو کے جہاز کے ڈوبنے کی اطلاعات موصول ہوتی ہیں۔ اس منظر

میں واقعات اور مکالموں کی ترتیب کی پیروی نہیں کی گئی ہے۔ اسی منظر میں شائلاک کی زندگی کی جھلک آئے علاوہ اس عہد پر بھی روشنی پڑتی ہے جس میں یہودی مظلوموں کی زندگی گزار رہے تھے اور شائلاک اس کا ردِ عمل تھا۔ شائلاک کی زندگی کا وہ پوشیدہ حصہ بھی سامنے آتا ہے جہاں اس کے سینے میں انسان کا دل دھڑکتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کی انگوٹھی پر بندروں سے بھرا جنگل قربان کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ شائلاک کی زندگی اور دل کی گہرائی میں انسانی جذبات نے ہی شائلاک کو لافانیّت بخشی ہے۔ روپ کار نے شائلاک کی پیش کش میں پورے فلوں سے کام نہیں لیا۔ اگر انھوں نے ریڈیو روپ کے چوتھے ادراپا پنجویں منظر میں اختصار سے کام لیا ہوتا تو ضروری مواد شامل کیا جاسکتا تھا۔ ریڈیو روپ کا عدالت کا منظر بھی تشنہ ہے اور مناسب مقام پر ختم نہیں ہوتا ہے۔ ریڈیو روپ کے مکالمے بلاشبہ صوتی اسلوب کی پابندی کرتے ہیں مگر جب شائلاک کہتا ہے ”آپ آئیں ہمارے گھر میں خدا کی قدرت ہے۔ کبھی ہم.....“ یا جب وہ پوریشیا سے کہتا ہے ”تم سچ انصاف کی دیتا ہو“ تو شائلاک کے عہد اور شخصیت کی عکاسی نہیں ہوتی شائلاک شکسپیر کا تو کیا اس کے کسی ہم عصر کا کردار بھی معلوم نہیں ہوتا۔

۳۔ فلم ڈراما
اسٹیج ڈراموں کی طرح فلم ڈراموں کے ریڈیو روپ بھی نشر ہوتے ہیں۔ فلم ڈراموں کے ریڈیو روپ میں بھی اصل تخلیق کی بنیادی خوبیوں کو پیش کرتے ہیں۔ فلم ڈرامے کی کہانی اور اس کے سماعتی مناظر ریڈیو روپ کی بنیادی ضرورت ہیں۔ فلم کے وہ مناظر جو صرف بصری اہمیت رکھتے ہیں ریڈیو روپ کے لیے موزوں نہیں ہوتے۔ مثلاً جب ”درا ندیا“ شروع ہوتی ہے تو بوڑھی رادھا ایک آب پاشی کے منصوبے کا افتتاح کرتی ہے اور پانی کھیتوں کی کاریوں میں دوڑنے لگتا ہے۔ رادھا کھیتوں کی مٹی کو سینے سے دگا لیتی ہے۔ اس کی بوڑھی آنکھیں دیکھتی ہیں جیسے اس دوڑتے پانی میں کچھ سرخی شامل ہے۔ اس کے بیٹے کے خون کی سرخی اور پھر بیتے دن لوٹ آتے ہیں۔ کہانی فلیش بیک

سے شروع ہوتی ہے۔ اس منظر میں کوئی مکالمہ نہیں صرف پس منظر کی موسیقی سے جذبات کی ادائیگی ہوتی ہے۔ یہ منظر فلم کے لیے بہت موثر ہے مگر ریڈیو روپ میں اپنا اثر کھودیتا ہے۔ ریڈیو روپ میں صرف وہی مناظر زیادہ ابھر کر آتے ہیں جن میں صوتی اور مکالماتی تصویریں ہوتی ہیں۔ ”مغل اعظم“ کا آغاز ریڈیو روپ کی ضروریات پوری کرتا ہے۔ پردہ فلم پر ہندوستان کی تصویر ابھرتی ہے اور ہندوستان کی بوڑھی آواز اکبر کی وطن دوستی بیان کرتی ہے۔ ریڈیو روپ میں یہی آواز پس منظر کا کام دیتی ہے۔ فلموں کے ریڈیو روپ میں بہت سے مناظر کی پیش کش ممکن نہیں ہے۔ مثلاً ”آدمی“ میں راجیش کے پاؤں بے کار ہو جاتے ہیں اور وہ چل پھر نہیں سکتا۔ اس کا دوست ہاتھ گاڑی لے کر آتا ہے مگر راجیش کی بیوی یا دوست میں یہ ہمت نہیں کہ وہ راجیش سے گاڑی پر بیٹھنے کو کہیں، راجیش بے بسی سے گاڑی، بیوی اور دوست کو دیکھتا ہے اور خود کو دونوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ دیپ کمار نے اس منظر میں اداکاری کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے مگر صرف بھری خوبوں کی وجہ سے اس منظر کو ریڈیو روپ میں شامل نہیں کر سکتے۔

فلموں کے ریڈیو روپ میں گلے اچھا سماعتی ماحول پیش کر سکتے ہیں۔ ریڈیو روپ میں وہی گانے شامل کرتے ہیں جن پر کہ دار اور ڈرامائی عمل کی گہری چھاپ ہوتی ہے موضوعاتی گانوں (The Theme songs) جیسے ”امر“ کا انصاف کا مندر ہے یہ بھگوان کا گھر ہے ”کو بھی ریڈیو روپ میں پیش کرتے ہیں اور ان سے فلم کے موضوع کی وضاحت ہوتی ہے چونکہ ریڈیو روپ کا وقت محدود ہوتا ہے اس لیے طویل گانوں کو فنی طریقہ سے مختصر کر کے پیش کرتے ہیں۔ این۔ ایم۔ بھاٹیہ نے ”مدر اندیا“ اور ”پیارا“ میں اسی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ایف۔ سی۔ ماسٹر نے ”شاردا“ اور ”تیسری قسم“ کے ریڈیو روپ میں کچھ گانوں کے ابتدائی بول شامل کر کے ریڈیو روپ کا حسن و جبروح کیا تھا۔ ریڈیو روپ میں ہر وہ چیز جو طبیعت میں انتشار پیدا کرتی ہے، محبوب ہے۔

۳۔ ٹیلی ویژن ڈراما فلم ڈرامے کی طرح ٹیلی ویژن ڈرامے کے ریڈیو روپ نشر ہوتے ہیں۔ ٹیلی ویژن ڈرامے کے ریڈیو روپ کی تکنیک فلم ڈرامے کے ریڈیو روپ کی تکنیک میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ چونکہ ٹیلی ویژن ڈرامے۔ ریڈیو ڈرامے کی طرح فزادہ چھوٹے چھوٹے گروہوں کے لیے نشر کئے جاتے ہیں اس لیے ان کے ریڈیو روپ کامیابی سے نشر ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں ٹیلی ویژن ابھی نیا نیا ہے اس لیے ان کے ریڈیو روپ نشر نہیں ہوتے ہیں۔

ٹ ٹ
ریڈیو ڈراما روپ (Radio Drama Adaptation)
ریڈیو ڈراما روپ میں غیر ڈرامائی اصناف مثلاً ناول اور افسانہ کو ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں پیش کرتے ہیں۔ ان اصناف میں پلاٹ، کردار، کش مکش، مکالمے اور پس منظر سب ہی کچھ موجود ہوتا ہے انھیں ریڈیو ڈرامائی ہیئت دینے کی ضرورت باقی رہتی ہے۔ ناول اور افسانوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں قصہ صدراکاروں کے ذریعہ بیان ہوتا ہے اور ڈرامائی تقاضوں کے پیش نظر ان میں ضروری تبدیلیاں کی جاتی ہیں اور ڈرامائی تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔

ایک انکی کی طرح مختصر افسانہ بھی دور
کہانی کا ریڈیو ڈراما روپ جدید کی پیداوار ہے اور
تیز رفتار زندگی نے اس کی مقبولیت میں حصہ لیا ہے۔ عام طور سے کہا جاتا ہے کہ کہانی آدھ گھنٹے سے دو تین گھنٹوں کے اندر ایک ہی نشست میں پڑھی جاتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آدھ گھنٹے سے کم کے مطالعہ کی کہانیاں بھی لکھی گئی ہیں۔ کہانی کا موضوع زندگی کی طرح وسیع ہے اور کہانیاں کبھی کسی کردار، پلاٹ یا ماحول سے متاثر ہو کر لکھی جاتی ہیں۔ افسانہ کی نمایاں خوبی اس کا اختصار ہے۔ اس میں زندگی کے طویل حصہ کو پیش کر سکتے ہیں مگر اس کے کسی خاص پہلو، واقعہ یا تاثر پر افسانہ

ترتیب دیا جاتا ہے۔ افسانہ کا اختصار اس کے دستور العمل، منصوبہ اور تعمیر پر اثر انداز ہوتا ہے۔ افسانہ کا پلاٹ سادہ اور مخلوط ہو سکتا ہے وہ منظم یا غیر منظم ہو سکتا ہے مگر اس میں کسی ایک مقصد پر ساری توجہ سمیٹ لی جاتی ہے۔ غیر ضروری واقعات اور تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، اس میں حرکت و عمل، مقصد اور تاثر کی وحدت ہوتی ہے۔ واقعات ایک نظم اور ضبط سے منطقی طریقے سے شروع ہو کر انجام کو پہنچتے ہیں اور آسودگی بخشتے ہیں۔ اس میں کوئی چیز بے ربط غیر ضروری اور منتشر نہیں ہوتی۔ زندگی کی پیچیدگیاں وسیع پیمانے پر پیش نہیں ہوتیں۔ اس میں کردار کا ارتقاء نہیں ہوتا۔ زندگی کا کوئی گوشہ، کردار کا کوئی پہلو پیش ہوتا ہے اور اسی کے ذریعہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ افسانہ کا اختصار اور ربط، تاثر، اور ہمہ گیری فنی ریاض چاہتا ہے اور اکثر ناقدین نے افسانہ کے فن کو ناول کے فن پر فوقیت دی ہے۔

ایکانکی کی طرح افسانہ کا ریڈیو ڈراما روپ بھی موثر طریقے سے نشر ہوتا ہے۔ ایکانکی کی طرح افسانہ بھی ایک ہی نشست کے لیے لکھا جاتا ہے اس میں غیر ضروری تفصیلات، کردار اور واقعات نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کے ریڈیو ڈراما روپ میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ ہر کہانی ریڈیو ڈراما روپ کے لیے موزوں نہیں ہوتی۔ اس لیے کہانی کے انتخاب میں اس کی ریڈیو ڈراما روپ کی موزونیت کا پہلے خیال رکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد کہانی کے بنیادی جذبے، تحریک پلاٹ، کردار، کش مکش اور دلچسپی کا سراغ لگاتے ہیں۔ اور ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ کہانی بیان۔ سوانحی اور مکتوباتی طریقوں یا ان کے امتزاج سے بیان کی جاتی ہے ریڈیو ڈراما روپ میں ان طریقوں کی پوری کر سکتے ہیں مگر عام طور سے مکتوباتی طریقہ ریڈیو ڈراما روپ کے تاثر کے لیے مفید نہیں ہے۔

کہانیوں کے ریڈیو ڈرامائی روپ میں اصلی تخلیق کے خاص عناصر صریح

تیسرے منظر میں آنندی اپنے شوہر (سری کنٹھ) کو اصل حقیقت سے آگاہ کرتی ہے۔ جو حقے منظر میں سری کنٹھ اپنے والد سے فیصلہ کرتا ہے اور گھر چھوڑنے کی دھمکی دیتا ہے۔ پانچویں منظر میں لال بہاری خود کلامی کے ذریعہ اپنے کیے پر کچھتا ہے۔ اپنے بھائی اور بھادج کی محبت یاد کرتا ہے۔ اس کی خود کلامی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مقصد بھادج کو مارنا نہ تھا وہ ہمت کر کے بھادج کے پاس جاتا ہے۔ چھٹے منظر میں لال بہاری آنندی سے معافی مانگتا ہے اور رخصت ہوتا ہے۔ آنندی اپنے شوہر سے درخواست کرتی ہے کہ وہ لال بہاری کو جانے سے روک لے اور آخر کا درون بھائی پھر مل جاتے ہیں۔

اس ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار نے اپنی طرف سے کچھ اضافہ نہیں کیا اور اصل تخلیق کے غیر ضروری حصے جیسے بیٹی مادھو سنگھ اور بھوپ سنگھ کے خاندان کے بہت سے واقعات ریڈیو ڈراما روپ میں شامل نہیں کیے۔ اس کے علاوہ دوسرے کردار جو بیٹی مادھو سنگھ کے گھر کے جھگڑے سے خوش ہوتے ہیں وہ ریڈیو ڈراما روپ میں موجود نہیں ہیں۔ بالی جو پڑھنے بھی "عید گاہ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں مناظر کی ترتیب سے ہی ڈرامائیئت پیدا کی ہے اور مکالموں کے دروبست سے ڈرامائی عمل کو ابھارا ہے اس لیے روپ کار اور مصنف کی تحریر کے بارے میں ہٹن کے خیالات مناسب نہیں ہیں اور کہانی اور روپ کار کے ساتھ ساتھ تحریر اور تکنیک بدلتی رہتی ہے۔ سدھنا تھہ کمار نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ

"ہٹن کے دلائل بڑی حد تک ٹھیک ہیں۔ لیکن وثوق سے نہیں کہا جاسکتا کہ کسی ریڈیو روپ میں کہانی کے خالق اور اس کے روپ کار کی تخلیقات کس مقدار میں ہوں گی اور کہانی کے مطابق یہ اصول بدلتا رہتا ہے"۔

"عید گاہ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار کی تحریر کم سے کم ہے

۱۷ ریڈیو ناٹیشپ۔ سدھنا تھہ کمار۔ صفحہ ۱۷

نے حقوڑے ہی دونوں میں ان تبدیلیوں سے اپنے تئیں اس قدر مانوس بنا لیا گویا اس نے تکلفات کبھی دیکھے ہی نہیں لیے۔ اس کہانی کے ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار نے ایک مہری کردار کا اضافہ کیا اور آنزری اور مہری کے مکالموں سے بیٹی مادھو سنگھ اور بھوپ سنگھ کی اقتصادی حالت معلوم ہوتی ہے۔ مہری بیٹی مادھو سنگھ کے گمراہی کی تعریف کرتی ہے تو آنزری کہتی ہے :-

”سن چکی ہوں، سن چکی ہوں۔ اس گھر کی کیرتن بہت بار سن چکی ہوں جہاں ہاتھی عقاد ملے اب بوڑھی بھینس ہے۔ یہ آنکھ سے بھی دیکھ چکی ہوں۔“

جب مہری آنزری کے گمراہی کی تعریف کرتی ہے تو وہ کہتی ہے :-

”ہاں ہاں بھگوان کا دیا سب کچھ ہے لیکن میرے کس کام کا میرے لیے تو اب جو کچھ ہے بس یہی ہے۔“

کچھ کہانیوں میں مکالموں کی کثرت ہوتی ہے تو کچھ میں صرف انسانہ نگار کا بیان اور کچھ کہانیوں میں بہت حقوڑے مکالمے ہوتے ہیں۔ چونکہ کہانیوں کے مکالمے پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اس لیے ان میں ادائیگی اور اختصار کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ اس لیے ریڈیو ڈراما روپ میں ان کو ان کی اصلی حالت میں شامل نہیں کرتے اور انھیں ڈرامائی ضرورت کے مطابق تبدیل کر دیتے ہیں۔ ”سعید گاہ“ میں آمنہ کہتی ہے :-

”یہ دست پناہ کہاں تھا بیٹا“

”میں نے مول لیا ہے تین پیسہ میں“

۱۵ بڑے گھر کی بیٹی۔ پریم چھپی حصہ اول۔ پریم چند صفحہ ۵۵۔ ۵۷۔ ۵۸

۱۶ بڑے گھر کی بیٹی۔ ہیمانگنی رانا ڈے۔ پریم چند کی کہانی ”بڑے گھر کی

بیٹی“ کا ریڈیو ڈراما روپ

۱۷ بڑے گھر کی بیٹی۔ ہیمانگنی رانا ڈے۔ پریم چند کی کہانی ”بڑے گھر کی بیٹی کا ریڈیو روپ“

”یہ کیا بے سمجھ لڑکا ہے کہ دوپہر ہو گئی نہ کچھ کھایا نہ پیالا یا کیا یہ دست پناہ

سارے میلے میں تجھے اور کوئی چیز ای نہ ملی“

”ممقاری انگلیاں تو سے سے جل جاتی تھیں کہ نہیں!“^{۱۰}

”عید گاہ“ کے ریڈیو ڈراما روپ میں یہ گفتگو اس طرح سے تبدیل

ہو جاتی ہے۔

”ارے یہ چٹا تو نے کہاں سے لیا؟“

”خریدا ہے امی“

”خریدا ہے؟“

”ہاں امی تین پیسہ میں“

”تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ تم نے کچھ نہیں کھایا۔ میرے بچے۔ میرے لال

میرے حامد تم بھوکے کیوں رہے۔ اگر بھوک سے دل کو کچھ ہو گیا ہوتا تو بھلا

یہ تیرے کس کام آئے گا۔“

”میرے کام نہیں آئے گا مگر آپ کے کام تو آئے گا امی۔ آپ جب کھانا

پکاتی ہیں بغیر چٹے کے آپ کے ہاتھ جل جاتے ہیں۔ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا“

”میرے لال۔ تمہیں میرا اس قدر خیال ہے۔ میرے لال۔ میرے بچے۔“^{۱۱}

کچھ کہانیوں میں ڈرامائی عناصر تو موجود ہوتے ہیں مگر ان کا آغاز بہت سست

اور غیر ڈرامائی ہوتا ہے۔ ایسی کہانیوں کے ریڈیو ڈراما روپ اس جگہ سے

شروع کرتے ہیں جہاں سے سامع اصل قصے، کش مکش اور کرداروں سے واقف

ہو جاتے اور اس میں ڈرامائیت بھی موجود ہو۔ ہیانگنی رانا ڈے نے ”بڑے گھر

کی بیٹی“ کی ابتدا۔ افسانے کے دوسرے حصے سے کی ہے۔ جب لال بہاری سنگھ

^{۱۰} دھوکہ کی قیمت - پریم چند۔

^{۱۱} عید گاہ - بالی چوہڑا۔ پریم چند کی کہانی ”عید گاہ“ کا ریڈیو روپ

آل انڈیا ریڈیو بھوپال سے ۲ جنوری ۱۹۶۷ء کو نشر ہوا۔

دو مرغابیاں لیے ہوئے آتے ہیں۔ اور انھوں نے پچھلے حصے کے واقعات مختصر طور پر کرداروں کے مکالموں سے بیان کر دیئے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے "گرم کوٹ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں کہانی کا ابتدائی حصہ جس میں گردھاری معراج الدین ٹیلر کی دکان کے سوٹوں اور سنتا سنگھ اور یزدانی کے کوٹوں کے نفیس واسٹڈ کا ذکر ہے، ریڈیو ڈراما روپ میں شامل نہیں ہے اور اس کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے۔ جب گردھاری کی بیوی گیلی لکڑیوں سے الجھ رہی ہے۔ اس طرح روپ کا کہانی کے ریڈیو ڈراما روپ میں شروع سے آخر تک حیرت و استعجاب اور تحیر و تجسس کی فضا پیدا کرتا ہے اور ڈرامائیٹ پیدا کرتا ہے۔

ڈراما اور ناول کے ترکیبی عناصر

ناول کا ریڈیو ڈراما روپ جیسے پلاٹ، کردار، مکالمے، ناول اور منظر وغیرہ یکساں ہیں مگر ڈراما اسٹیج کا پابند ہے تو ناول نگار اس قید و بند سے آزاد۔ اسی فرق سے دونوں اصناف میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ اور ان کی تکنیک اور تعمیر کے نقشے الگ الگ تیار کیے گئے۔ ناول پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اس لیے ناول نگار اپنی بساط بھیدا کر بچھا سکتا ہے۔ اس میں زندگی کا تنوع اور پیچیدگیاں پیش ہوتی ہیں۔ کرداروں کا ارتقا ہوتا ہے۔ پلاٹ سادہ اور مخلوط ہوتے ہیں۔ ناول نگار افسانہ نگار کی طرح بیانیہ، سوانحی یا مکتوباتی طریقے سے قصہ بیان کرتا ہے۔ کہانیوں اور ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ کے طریقہ کار میں کافی مماثلت ہے مگر ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں کچھ نئے مسائل بھی سامنے آتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ نے دونوں کے اصولوں کی یکسانیت کا اعتراف کرتے ہوئے کچھ نئے مسائل کی بھی نشان دہی کی ہے۔

سطح گرم کوٹ۔ راجندر سنگھ بیدی۔ صفحہ ۹۷

سطح گرم کوٹ۔ راجندر سنگھ بیدی۔ ریڈیو ڈرامہ روپ کا قومی پروگرام
۱۹۶۸ء جنوری

” دیے تو ناول اور افانہ کے روپ کے فن میں کوئی فرق نہیں، لیکن
کیوں کہ مسائل نئے ہیں اس لیے اس تکنیک کا نئی شکل سے استعمال
ضروری ہے۔“

سدھنا کمار نے ناول اور افانہ کے ریڈیو ڈراما روپ کی یکسانیت کا اقرار
کرتے ہوئے نئے مسائل کا ذکر بھی کیا ہے بقول ان کے ”کہانیوں کے ریڈیو روپ کے
لیے جو باتیں سچ ہیں وہی ناولوں کے ریڈیو روپ کے لیے بھی ٹھیک ہیں۔ دونوں میں
صرف ایک فرق ہے۔ ان میں واقعات اور کردار بہت زیادہ ہوتے ہیں اور تیس اور
ساتھ منٹ کے لیے ان کا روپ تیار کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔“ دراصل ناول کا
بھیلاؤ اور ناول نگار کی آزادی ناول کے فن اور اس کے ترکیبی عناصر پر اثر انداز ہوتی
ہے اس لیے صرف واقعات اور کردار ہی نہیں اور دوسرے بہت سے مسائل سامنے
آتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما روپ کی تیاری میں سب سے پہلے ناول کی موزونیت پر
توجہ دی جاتی ہے اور مناسب ناول کے انتخاب کے بعد اس کے محرک، جذبہ، مقصد
اور دل چسپی کے محور تلاش کر لیتے ہیں۔ ناول کے ریڈیو ڈراما روپ کے لیے پہلے ایک
خاکہ تیار کرتے ہیں اور اس میں پلاٹ کے اہم عناصر کو منتخب کر لیتے ہیں۔ ثانوی اہمیت
اور غیر ضروری عناصر کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس طرح ضروری مواد حاصل کرنے کے بعد
روپ کار اس مواد کو مناظر کی مناسبت سے خاکہ میں ظاہر کرتا ہے۔ اس میں واقعات
کا بہاؤ، کرداروں کے عمل، آغاز، درمیان، نقطہ عروج اور اختتام وغیرہ صاف طور
سے ظاہر ہوتے ہیں۔ خاکے کی تیاری اور تجزیے سے روپ کار کو اپنی کامیابی اور
نا کامیابی کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

مناظر کی ترتیب میں روپ کار ناول نگار کی تکنیک کی پابندی کر سکتا ہے
چرنجیت نے ”تیاگ پتر“ میں ناول نگاری کی تکنیک کی پیروی کی ہے اور ریڈیو

۱۵ ریڈیو ناولنگ۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۰

۱۶ ریڈیو ناولنگ۔ سدھنا کمار۔ صفحہ ۱۱۶

روپ میں فلیش بیک کے ذریعے قصہ بیان ہوتا ہے۔ چارلس ڈکنس کا ناول ”ڈیوڈ کا پیپر فیلڈ“ میں سوانحی تکنیک اختیار کی گئی ہے اور ناول کا ہیرو ڈیوڈ اپنی زندگی کے واقعات بیان کرتا ہے۔ مگر ہریش دکشت نے اس ناول کے ریڈیو ڈراما روپ میں ڈرامے کی تکنیک اختیار کی ہے اور واقعات حال سے مستقبل کی طرف بڑھتے ہیں۔

عام طور سے ناولوں میں گہری ڈیپ مائٹ مفقود ہوتی ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما روپ کا آغاز اس مقام سے ہوتا ہے جہاں سے گہری دل چپی پیدا ہو سکتی ہے۔ ڈیوڈ کا پیپر فیلڈ کے ریڈیو ڈراما روپ کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب بیٹی ڈاکٹر سے نوموود بچے کے بارے میں دریافت کرتی ہے اور یہ معلوم ہونے پر کہ لڑکا پیدا ہوا ہے فوراً جلی جاتی ہے اور ڈاکٹر کو حیرت و استعجاب میں چھوڑ جاتی ہے۔ ناول کے مکالموں کو کہانی کے مکالموں کی طرح ریڈیو ڈرامائی اسلوب میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ بہت سے واقعات اور کرداروں میں سے کم مگر اہم واقعات اور کردار سے ہی ریڈیو ڈراما روپ تیار کرتے ہیں۔ طویل اور پھیلے ہوئے واقعات مناظر کے تواتر اور مونٹاژ وغیرہ کے ذریعے مختصر وقت میں اختصار کے ساتھ موثر طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ سدھنا تھکمار نے فیلکس فلیٹن کے ایک بیان کا سہارا لے کر تحریر کیا ہے کہ چار پانچ سو صفحات کے ناولوں کو پینتالیس منٹ کے ریڈیو ڈراما روپ میں منتقل کرنا مصنف کی تخلیق پر بڑا ظلم ہے۔ مگر سچ تو یہ ہے کہ ایک اچھا روپ کا مختصر وقت میں ناول کی روح اور اس کے انفرادی اثر کو بہتر طریقے سے پیش کر سکتا ہے۔ روپ کا ان تمام عناصر کو ایک طرف کر دیتا ہے جو آرائش یا سہارے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور صرف اہم واقعات اور کرداروں سے ہی قصے کی تعمیر کرتا ہے اور جب ریڈیو ڈراما روپ نشر ہوتا ہے تو سامع اس سے وہی لذت حاصل کرتا ہے جو ناول کے مطالعہ کے وقت حاصل ہوتی ہے۔ ہریش چندر رکھنے نے سامع کے تقاضوں اور ریڈیو ڈراما روپ کی خوبیوں پر بہتر اظہار خیال کیا ہے وہ لکھتے ہیں کہ ریڈیو سننے وقت سامع اصل ناول

کو اپنے سامنے نہیں رکھتا ہے اور ریڈیو روپ کی بنیاد، تکنیک اور اسلوب سے غرض نہیں رکھتا ہے وہ روپ کار سے ایک دل چپ گٹھی ہوئی اور پُراثر ڈرامائی تخلیق کی امید رکھتا ہے اور ریڈیو ڈراما روپ میں ایک عضویاتی وحدت (organic whole) اور آغاز، درمیان اور انجام میں مناسب تقیم چاہتا ہے۔

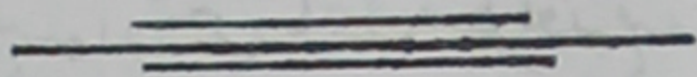
طویل ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں بہت سے واقعات اور کرداروں کی جگہ صرف ان اہم واقعات اور کرداروں کو منتخب کر لیا جاتا ہے جو اصل حقے کے بیان میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس منتخب مواد کی پیش کش میں اس بات کا ضرور خیال رکھا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈراما روپ کا کوئی پہلو تشنہ اور نامکمل نہ ہو اور اس کا پلاٹ مکمل اور متناسب ہو۔

ڈراموں، ناولوں اور کہانیوں کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے تجزیے معلوم ہوتا ہے کہ روپ کاروں نے اصل تخلیقات کے ماحول، پس منظر، کردار، واقعات اور تہذیب و معاشرت میں تبدیلیاں کی ہیں۔ ”شہسوار“ میں آرٹ لینڈ کے ایک جزیرے کے منظر کی جگہ دریائے سندھ کے کنارے دریافاں کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں مسیحی تصورات کی جگہ اسلامی تصورات پیش کیے گئے ہیں۔ ”بڑے گھر کی بیٹی“ میں ”سمہری“ اور ”عید گاہ“ میں ناصر کے کرداروں کا اضافہ ہوا ہے تو ”شہسوار“ اور ”شامیلاک“ میں بکر دار پیش ہوئے ہیں۔ اسی طرح واقعات، مکالموں اور بیانات (Narrations) میں بھی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب کہ ریڈیو ڈراما روپ کو ایک تصویر ی عمل، جس میں اصل تخلیق کی ہو بہو تصویر پیش ہوتی ہے، کہا گیا ہے اور اس میں اصل تخلیق کی پابندی ناگزیر ہے تو اس ترمیم و اضافہ کی کیا اہمیت

ہے اور اس سے ریڈیو ڈراما روپ کی قدر و قیمت پر کیا اثر پڑتا ہے ؟
 اصل تخلیق میں واقعات و حادثات اور کرداروں کو پوری تفصیل کے ساتھ
 پیش کیا جاتا ہے۔ روپ کا اس تخلیق کو ایک نئی ہیئت اور نئے فن کے تحت
 پیش کرتا ہے اور ریڈیو ڈراما روپ میں مختصر طریقے پر قصہ بیان کرتا ہے۔ ریڈیو
 ڈراما روپ کے تخلیقی عمل میں وہ غیر ضروری حصوں کو نظر انداز کرتا ہے تو کچھ اہم
 حصوں کو چھوڑنے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ مجموعی تاثر کے لیے مناظر اور واقعات
 کی ترتیب میں تبدیلی کرتا ہے۔ اس طرح روپ کا ضروری تبدیلیوں سے اصل
 تخلیق کے حسن کو اور نکھارتا ہے اور اس کے جذب و اثر میں اضافہ کرتا ہے۔ اس
 لیے روپ کا کوثریم واصلے کی اس وقت تک اجازت ہے، جب تک وہ
 اصل تخلیق کی بنیادی حدود میں رہتا ہے اور اس کی انفرادیت اور حسن کو برقرار
 رکھتا ہے۔ مثلاً ”شہسوار“ میں ماحول منظر اور ہتذیب و معاشرت کی تبدیلی
 کے باوجود اصل تخلیق کے نفا قائم کی گئی ہے اور ”بڑے گھر کی بیٹی“ میں طویل
 بیانات اور تبصروں کے حذف کرنے اور کردار کے اضافہ کرنے کے باوجود اصل
 تخلیق کی انفرادیت باقی رہی ہے۔ اس لیے روپ کا روں کی یہ کاوشیں اس
 صنف کے درجے اور معیار سے نہیں گزرتیں۔ بالی چو پڑانے ”عید گاہ“ میں ناصر
 کے کردار کا اضافہ کیا ہے اور حامد کی داری کے کردار کو اس کی نانی کے کردار
 میں تبدیل کر دیا ہے۔ بالی چو پڑہ کی ان تبدیلیوں کو ریڈیو ڈراما روپ کا عیب تو
 نہیں کہہ سکتے، مگر ان تبدیلیوں کو ناگزیر بھی نہیں کہا سکتا ماسمحوس ہوتا ہے کہ روپ کا
 سے اصل تخلیق کے مطالعے اور اس کے ریڈیو ڈراما روپ میں بھول ہو گئی ہے بہتر
 یہی ہے کہ تبدیلیاں اس وقت ہی کی جائیں جب ان کے بغیر کام نہ چلتا ہو۔ بالی
 چو پڑہ کے لیے ضروری مواد اصل تخلیق میں موجود تھا اور ریڈیو ڈراما روپ کے
 لیے کافی تھا۔ روپ کا جب اصل تخلیق کی حدود سے تجاوز کرتا ہے اور اپنی تخلیقی
 قوتوں اور صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتا ہے تو اس کے ریڈیو ڈراما روپ میں اصل

تخلیق سے کم مماثلت اور مشابہت رہ جاتی ہے اور اس کی تخلیق ریڈیو ڈراما ماروپ کی صنف کے درجے سے گر جاتی ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما ماروپ میں جہاں اصل تخلیق کا مکمل اتباع ضروری نہیں وہاں اس سے مکمل انحراف اور فرار مستحسن نہیں ہے۔

ریڈیو ڈراما ماروپ ریڈیو ڈرامے کی ایک ترقی یافتہ صنف ہے اور اس کے ذریعے ملکی اور غیر ملکی اعلیٰ فن پارے کروڑوں سامعین تک پہنچتے ہیں اور ان کو زندگی اور فن و ادب کا شعور دیتے ہیں۔ سال گزروں اور برسوں کے پروگرام میں ریڈیو ڈراما ماروپ سے اصل کارناموں پر روشنی پڑتی ہے اور ان کی قدر و قیمت واضح ہوتی ہے۔



ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ

مونو ڈراما اور بھان
جب ارسطو نے اپنی ”بوطیقا“ (Poetics) میں المیہ، طربیہ، رزمیہ اور بھجن پر روشنی ڈالی اس وقت ڈرامائی مونو لاگ نے ایک ڈرامائی صنف کی حیثیت حاصل نہیں کی تھی۔ یونانی ڈراما صیح معنوں میں مونو ڈراما (Monodrama) تھا جس میں صرف ایک عمل (Action) کو ہی پیش کیا جاتا تھا اور اس پیش کش میں ایک سے زیادہ کردار حصہ لیتے تھے۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک صنف ایسی بھی تھی جس میں ایک ایکٹ ہوتا اور ایک ہی کردار کے ذریعے یہ ڈراما پیش ہوتا تھا۔ مگر آہ اس کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”بھانٹر ایکٹ کا ایک کردار ڈراما جس میں ایک ہی کردار مختلف کرداروں کے واقعات پیش کرتا ہے۔ وہ کبھی غیب کی کسی شخصیت سے بھی سوال کرتا ہے اور پھر اس کا جواب بھی خود ہی دیتا ہے۔ یہ ایک کردار ڈرامے کے اچھے بُرے سب ہی کردار ادا کرتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد اس کی کئی اصناف عوامی ڈرامے کی شکل میں زندہ رہیں۔ ڈاکٹر فلیق انجمن نے عوامی ڈرامے کی ایک صنف ”بھانٹر“ کے متعلق لکھا کہ :-

”اس میں ایک ہی کردار ہوتا ہے جو محبت لڑائی، دغا بازی، فریب اور ایسے ہی موضوعات پر کوئی قصہ سناتا تھا۔ دوسرا کردار محض خیالی

ہوتا تھا جس سے یہ سوال و جواب کرتا رہتا تھا۔^{۱۵}

سنکرت ڈرامے اور عوامی ڈرامے کی یہ صنف ایک سو تردھار کے ذریعے پیش ہوتی تھی اور سو تردھار مختلف واقعات کے بیان میں ڈرامائی انداز اختیار کرتا اور کبھی کبھی خود پر بھی تاثرات قائم کرتا تھا۔ اس صنف سے ملتی جلتی ڈرامے کی ایک پست قسم بھانڈ کے ذریعے پیش ہوتی تھی۔ بھانڈ نہایت سطحی انداز میں مختلف لوگوں کی نقالیں اتارتا تھا۔ ہمارے دور میں کچھ سنجیدہ فن کاروں نے اس طرز کو بہتر طریقہ سے پیش کیا ہے اور اسے ونیری لوجزم (Ventriloquism) کہتے ہیں۔

انگلستان میں ایلزبتھ کے زمانے میں رومانی ڈراما نگاروں نے خود کلامی (Soliloquy) کو ڈراموں میں فنی طور سے برتا۔ انیسویں صدی میں ڈرامائی مونولاگ (Dramatic Monologue) نے ڈرامے کی صنف کی حیثیت سے ترقی کی اور رابرٹ براؤننگ (Robert Browning) نے اس ڈرامائی صنف کے سرمایہ میں قابل قدر اضافہ کیا۔

جب کبھی ڈرامے کی مختلف اصناف کا جائزہ لیا گیا تو عام طور سے ناقدین نے ڈرامے کی مختلف اصناف جیسے المیہ، طربیہ، الم طربیہ، میلو ڈراما، فارس، بریک ڈریم کے ہی صنفی تقاضوں کو واضح کیا۔ اس کے علاوہ کلاسیکی، جدید کلاسیکی، رومانی اور گھریلو ڈرامے پر بھی روشنی ڈالی گئی، ہماری ڈرامائی تنقید میں یونانی اور مغربی ڈرامائی اصناف کے مقابلے میں سنکرت ڈرامے کی اصناف پر بہت کم لکھا گیا مگر جو کچھ لکھا گیا وہ ڈرامائی مونولاگ پر لکھے گئے مواد سے بہت زیادہ تھا، چنانچہ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامائی مونولاگ کی ہیئت اور صنفی تصور سے بہت کم لوگوں کو واقفیت ہوئی اور ڈرامائی مونولاگ کا غلط تصور عام ہو گیا۔ ڈاکٹر فرمیس نے سنکرت ڈرامے کی صنف ”بھان“ (جسے صفدر آہ نے ”بھانٹر“ اور ڈاکٹر خلیق انجم نے

^{۱۵} ہندوپاک میں اردو کھیر کا پس منظر۔ ڈاکٹر خلیق انجم نئی قدریں

ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۷

”بھلنٹر“ کہا تھا) کو ہی مونولاگ کہا ہے۔ بقول ان کے :-
 ”انگریزی میں اس قسم کے ڈرامے کو مونولاگ کہتے ہیں۔ اس میں ایک
 کردار اپنی زبان اور اداکاری سے کوئی ایسا واقعہ پیش کرتا ہے جس
 میں محبت اور رقابت یا سازش، لڑائی اور مکاری کے واقعات
 اور جذبات دکھائے جاتے ہیں۔ یہ صرف ایک ایکٹ پر مشتمل ہوتا
 ہے۔“^۱

بلاشبہ ڈرامائی مونولاگ ایک ایکٹ پر مشتمل ہوتا ہے اور کچھ ڈرامائی مونولاگ
 میں صرف ایک کردار ہے مگر یہ ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف ایک ہی کردار ہو
 ڈرامائی مونولاگ میں ایک سے زیادہ کردار ہو سکتے ہیں اور ایسے ڈرامائی مونولاگ
 لکھے گئے ہیں جن میں بہت سے کردار ہیں۔ ”بھان“ میں کردار اپنی زبان اور
 اداکاری سے واقعات اور جذبات بیان کرتے ہیں جبکہ ڈرامائی مونولاگ میں مقرر اپنی
 ذہنی کیفیت اور کش مکش کا اظہار کرتا ہے جو پل پل بدلتی ہے اور کتنی ہی رنگ افیتا
 کرتی ہے۔

مختلف ناقدین نے ڈرامائی مونولاگ
 کی تعریف مختلف طریقے سے بیان کی ہے۔ چنانچہ کارل بیکن (Carl Beckson) اور آرتھر گانز
 (Arthur Ganz) نے ایک آدمی کی طویل تقریر کو مونولاگ کہا ہے۔^۲
 ہریش چندر کھنہ نے خود کلامی کو مونولاگ کی بنیاد کہا اور ان کے نزدیک ”مونولاگ
 دل کے غیر معمولی جذبات کو ظاہر کرنے کا بہترین ذریعہ اظہار ہے۔“^۳ کارل بیکن

^۱ اُردو ڈراما - ڈاکٹر قریشی - صفحہ ۲۲

^۲ A Readers Guide to literary terms
 by Carl Beckson and Arthur Ganz
 p. 135

^۳ ریڈیو ناطک - ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۲۸

اور آرٹھر گانر کی ڈرامائی مونو لاگ کی تعریف سے اس صنف کے خود قال واضح اور روشن نہیں ہوتے۔ یوں تو ینگ (young) نے بھی مونو لاگ کو طویل خود کلامی کی ایک قسم کہا ہے مگر ان کے خیالات سے اس صنف پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ بقول ینگ :-

”یہ (ڈرامائی مونو لاگ) ایک قسم کی طویل خود کلامی ہے اور اس میں ڈرامائی مقرر کی نظر کے سامنے کا ماحول، منظر اور تماشائی کا احساس ملتا ہے۔ اس میں یاد بخت، تجسس اور تعلق کو بھی شامل کیا جاتا ہے مونو لاگ میں کردار کی شخصیت کی ان ہتہ دار یوں کو بے نقاب کیا جاتا ہے جو عادات و اطوار کی پیدا کردہ ہیں اور مونو لاگ میں کردار خود کو بے نقاب کرنے سے پرہیز نہیں کرتا۔ وہ غیر شعوری طور پر یہ کوشش بھی نہیں کرتا کہ اپنی شخصیت پر پردے ڈالے۔ اس بے خبری سے شخصیت کے اظہار کے دھارے کو تقویت ملتی ہے اور مونو لاگ میں اس جذبے کو بھی شامل کر دیتی ہے جو اصل جذبے کے اظہار میں معاون ثابت ہوتا ہے۔“

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈرامائی مونو لاگ کی بنیاد خود کلامی پر رکھی گئی ہے اور بہت سے ڈرامائی مونو لاگ خود کلامی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں مگر خود کلامی ڈرامائی مونو لاگ کی شکل میں ایک نئی صورت اختیار کرتی ہے۔ مونو لاگ کے لغوی معنی ”ڈرامے کا ایک شخصی سین“ یا ”ایک شخصی ڈراما“ ہے۔ اسے خود کلامی اور تنہا کلامی بھی کہتے ہیں۔ سولیلو کی (soliloquy) کے معنی بھی خود کلامی ہیں۔ ڈراموں میں خود کلامی کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ شکسپیر کے ڈرامے ”ادھیلو“ میں ایانگو (Iago) اور دبیسٹر کے ڈرامے ”دی ڈچیز آف مالفی“ (The Dutchess of malfi) میں بوسولا (Bosola)

اپنی صفائی پیش کرتے ہیں۔ شیکسپیر کے ہی "ہنری چہارم" میں شہزادہ ہال (Prince Hal) اپنے عزائم کا اظہار کرتا ہے اور "ہملٹ" میں ہملٹ اپنی بے چین طبیعت اندیشوں اور ارادوں کے اظہار کے علاوہ فدا کی قدرت پر حیران ہوتا ہے اور موت اور زندگی کا تجزیہ کرتا ہے۔ میکبیتھ "میکبیتھ" میں لیڈی میکبیتھ نامعلوم قوتوں سے مدد کی خواہاں ہوتی ہے۔ غرض خود کلامی میں فکر و فلسفہ، ارادہ اور منصوبہ، افسوس اور تاسف، تجزیہ اور شاہدہ نفس، دلیل اور دفاع کو پیش کیا گیا ہے۔

ڈرامے میں خود کلامی کے وقت دوسرے کردار اسٹیج پر موجود نہیں ہوتے۔ کانگریو (Congreve) نے خود کلامی کے وقت تماشائیوں کو نظر انداز کرنے پر زور دیا ہے۔ کانگریو اور بریڈلے (Bradley) تماشائیوں کو ذہن میں رکھنے کو فاضل اہمیت نہیں دیتے ہیں۔ مگر ہڈسن کے نزدیک کردار تماشائیوں سے مخاطب ہو سکتا ہے اور ہلکے پھلکے فرانسیسی ڈراموں میں کردار خود کلامی کے وقت تماشائیوں سے مخاطب ہوتے تھے۔

ڈرامائی مونو لاگ نے خود کلامی کے تمام موضوعات اور محسوسات کو اپنے دامن میں جگہ دی اور اس میں تصرفات بھی کیے۔ خود کلامی جب ڈرامائی خود کلامی کے قالب میں ڈھلتی ہے تو اس کے اختصار اور بکھراؤ میں ربط و تسلسل پیدا ہوتا ہے اور خود کلامی ایک مکمل کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کے ساتھ اس میں گہری ڈرامائیت آجاتی ہے۔ میکبیتھ، ہملٹ، ہنری چہارم، ڈاکٹر فاسٹس یا ڈچیز آف مالفی کی خود کلامیوں کو اگر ڈرامائی عمل سے الگ کر کے دیکھا جائے تو وہ علاحدہ تحریریں تو ہیں مگر ان میں گہری ڈرامائیت نہیں۔ ڈرامائی مونو لاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے اور وہ اپنی صنفی حدود میں رہ کر فن کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے وہ ڈرامائی مونو لاگ جو خود کلامی کے ہیئت میں لکھے گئے ہیں وہ بھی خود کلامی سے بہت مختلف ہیں۔

اعلا ڈرامائی مونو لاگ میں مقرر
 ڈرامائی مونو لاگ اور سامعین
 سامع کے سامنے اپنے جذبات

احساسات، خیالات اور ذہنی کیفیت بیان کرتا ہے۔ سامع کی موجودگی مقرر کی
 ڈرامائی تقریر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ سامع اگرچہ خاموش رہتا ہے مگر مقرر اس خاموش
 سامع کے تاثرات سے اس کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگاتا ہے اور اس کے لئے
 سوالات کا بالواسطہ جواب دیتا ہے۔ براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ "میری پہلی بوی"
 (*My last Dutchess*) میں فرارا (*Ferrara*) کے ڈیوک کی
 ڈرامائی تقریر کا ونٹ کے قاصد کی موجودگی سے متاثر ہوتی ہے۔ ڈرامائی مونولاگ
 کے سامعین کی تعداد کم اور زیادہ ہو سکتی ہے۔ بشپ بلوگرام (*Bishop*)
 (*Blougram*) میں صفائی گئے ڈبس (*Gigadiles*) سامع ہے تو زالموچی
 (*Fra lippo lippo*) میں بہت سے سامعین ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ کے سامعین صرف ایک جگہ جم کر بیٹھ نہیں جاتے۔ وہ حرکت
 کرتے ہیں چلتے پھرتے ہیں اور ڈرامائی مونولاگ کو حقیقت اور واقعیت عطا کرتے ہیں
 "اندر با سار تو" میں اندر یا اور لکریز یا کھر کی کے پاس بیٹھے نظر آتے ہیں اس کے
 بعد جب رات کا اندھیرا پھیلتا ہے تو دونوں گھر کے اندر آ جاتے ہیں۔ جب لکریز یا
 کا عاشق گھر کے باہر سے سیٹی کا اشارہ دیتا ہے تو وہ اس سے ملنے چلی جاتی ہے
 "میری پہلی بوی" میں قاصد بیٹھتا ہے اور ڈیوک کی بوی کی تصویر دیکھتا ہے۔
 پھر ڈیوک اور قاصد سیڑھیوں سے اترتے ہیں۔ نیپ ٹون (*Neptune*)
 کے مجسمہ کو دیکھتے ہیں۔ غرض ڈرامائی مونولاگ میں حرکت کی کمی نہیں مگر یہ حرکت ڈرامے
 کے مقابلہ میں کمتر درجہ کی ہوتی ہے اور کردار کی ذہنی کیفیت کے اظہار میں اس طرف
 توجہ کم جاتی ہے۔ کردار کی باطنی کش مکش سے ہی ڈرامائی مونولاگ کے عمل کا احساس
 ہوتا ہے۔

ڈرامائی مونولاگ میں پس پردہ کردار اپنا وجود رکھتے ہیں اور مونولاگ
 کے عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جب "اندر یا سار تو" میں مانیسٹری (*Money*)
 کے گھنے کی آواز لکریز یا کے عاشق کا بلاوا ہے اور آخر میں گھر کے باہر

سے سیٹی کی آواز اس بلاوے کا اصرار ہے۔ آخر کار لکریزہ با اپنے شوہر کو چھوڑ کر اپنے محبوب سے ملنے چلی جاتی ہے اور اندریا کے ذہنی کرب ماضی کی یاد اور جھلکیوں کے ذریعہ صرف اندریا کی شخصیت ہی نہیں بلکہ اس کی پوری زندگی اور زندگی کے اہم واقعات سے واقفیت ہوتی ہے۔ اس طرح پورے ڈرامائی مونڈلاگ میں لکریزہ یا کے عاشق کی موجودگی محسوس کی جاتی ہے۔

ڈرامائی مونڈلاگ میں مقرر کے ماحول، منظر اور سامع کا بیان ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامائی تقریر میں امید و خوف، تحیر و تجسس، آرزو و تمنا، ماضی کی جھلک اور یادوں کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس میں کردار کی پل پل بدلتی ذہنی کیفیت ڈرامائی انداز سے محسوس ہوتی ہے۔ سامعین کی موجودگی سے ڈرامائی تقریر میں گفتگو بات چیت، راز و نیاز، شکوہ و شکایت، دلیل اور استدلال، مزاحمت اور مدافعت کے پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ ایلن بروکنگٹن (Allin Brookington) نے ڈرامائی مونڈلاگ میں سامعین کی موجودگی اور ڈرامائی تقریر میں گفتگو کے عنصر کے بارے میں لکھا ہے کہ :-

”کچھ مونڈلاگ خود کلامی کی ہیئت میں ہیں مگر ان میں سے اکثر میں گفتگو کا انداز ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس میں سامعین موجود ہوتے ہیں اور ان کی موجودگی تقریر کو متاثر کرتی ہے اکثر سامعین کے سوالات کو بالواسطہ متعارف کیا جاتا ہے یا مقرر کے جوابات سے سامع کے سوالات کا اندازہ ہوتا ہے؟“

”اندریا سارٹو“ اور ”میری پہلی بیوی“ میں اس قسم کے سوالات اور جوابات ملتے ہیں۔

ڈرامائی مونڈلاگ اور جزائی ترکیبی (پلاٹ، کردار، عمل، کشمکش اور تضادم)

ڈرامائی مونڈلاگ میں کردار کے مقابلے میں پلاٹ کو کوئی اہمیت حاصل نہیں

اس میں کردار کی لمحائی حالت بیان ہوتی ہے اور اس کے ذریعے کردار کی مختلف خوبیوں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس لیے ڈرامائی مونولاک پلاٹ سے زیادہ کردار کو اہمیت دیتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیچس (David Dicks) نے ڈرامے میں پلاٹ اور کردار کی اہمیت کے بارے میں لکھا ہے کہ :-

”ڈرامے میں کردار کی اہمیت ہے مگر اسی طرح جس طرح اور اجزاء

کی براؤننگ کے ڈرامائی مونولاک میں کردار خود اپنے آپ میں دل چپ ہے۔ براؤننگ کردار کی نفسیاتی حالت پر توجہ کو مرکوز کرتا ہے۔ اسے کردار کے ذریعے عمل کو تقویت پہنچانے میں کوئی دلچسپی نہیں مگر وہ اس کردار میں دل چپی لیتا ہے جو زندگی کے تئیں کوئی نظریہ رکھتا ہے اور تجربہ کی بنیاد پر کسی قسم کا رد عمل ظاہر کرتا ہے“

ڈرامائی مونولاک کے کرداروں کی یاد کے ساتھ ہی اس صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے جس نے کردار کی مخصوص ذہنی کیفیت کو جنم دیا ہے۔ شیلیسپر کے ڈراموں کا سب سے کمزور پہلو پلاٹ ہے۔ اس کے ڈراموں کی عظمت اس کے کرداروں اور ان کے نفسیاتی تجزیے میں پوشیدہ ہے۔

ڈراموں میں خود کلامی کو عام طور سے اس وقت شامل کیا گیا ہے، جب ڈراما داخلی کش مکش اور تضادم کی داستان بن جاتا ہے۔ اس کے ذریعے کردار کی شخصیت پر مختلف پہلوؤں سے روشنی پڑتی ہے۔ ایسے مقامات پر ڈراما نگار کرداروں کو ایسی زبان عطا کرتا ہے جس کی مختلف سطحوں پر تشریح کی جاسکتی ہے۔ کردار ایسی سچائیاں بیان کرتے ہیں جن میں یہ آفاقیت ہوتی ہے اور ان میں قوموں اور نسلوں کے داغ و درد کا علاج ہوتا ہے۔ کرداروں کی یہی خوبی انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہے۔ ڈراما نگار، اداکار اور ہدایت کار خود کلامی کے وقت اپنی

a critical Approach to literature
by David Dicks P. 28-29

بہترین تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں اور تماشائی محویت کے عالم میں ایسے مناظر میں کھو جاتے ہیں۔ جب ڈرامے کے نقطہ عروج کے پاس کردار خود کلامی میں مصروف ہوتے ہیں تو علاحدہ جے کی ڈرامائیت اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامائی موڈ لاگ خود کلامی کی اسی سطح سے اپنا سفر شروع کرتا ہے اور اس میں شروع سے آخر تک گہری ڈرامائیت جاری و ساری رہتی ہے۔ ایک ڈرامانگار نقطہ عروج کی تعمیر بڑی محنت سے کرتا ہے اور ڈرامائی موڈ لاگ کا مصنف نقطہ عروج سے ہی اپنا تخلیقی عمل شروع کرتا ہے اور انجام تک اس فضا کو برقرار رکھتا ہے۔ براؤننگ کے شہرہ آفاق ڈرامائی موڈ لاگ اندریا سارٹو (*Indra del Sarto*) کے تجزیے سے اس حقیقت کا اظہار ہو گا۔

اندریا (۱۵۳۱-۱۶۲۹) پیدا تو ایک درزی کے گھر ہوا مگر اس نے محنت کی اور ایک اچھا مصور بن گیا۔ اس کی شہرت اس قدر بڑھی کہ فرانس کے بادشاہ فرانس اول نے اندریا کو اپنے دربار میں بلا لیا اور اس کی بڑی قدر و منزلت کی۔ اندریا نے فرانس کے دربار میں ایک سال گزارا۔ اسے یہاں بڑا سکون ملا کیوں کہ یہاں اس کے فن کے قدر دان موجود تھے۔ مگر اندریا کی بیوی لکریزا دربار کے ماحول سے اکتا گئی اور اس نے اپنے وطن فلورینس (*Florence*) لوٹ چلنے کی ہڈی کی۔ بادشاہ نے اندریا کو وطن جانے کی اجازت کے ساتھ کچھ روپیہ بھی دیا تاکہ وہ دربار لوٹے وقت بادشاہ کے لیے مصوری کے کچھ نادر نمونے خرید لائے۔ لکریزا نے اندریا کو دربار لوٹنے نہیں دیا اور اندریا نے بادشاہ کے روپے کو مکان بنانے اور بیوی کو زیور دلانے میں خرچ کر دیا۔ اندریا نے اپنے ضمیر کو فروخت کر کے اپنی بیوی کی محبت چاہی مگر اس کی بد نصیبی یہ تھی کہ لکریزا نے اس سے بے وفائی کی۔ اندریا کا نہ کوئی ساتھی تھا نہ علم گسار بیوی کی محبت اسے مل سکی اور وہ بادشاہ کے دربار سے لوٹ کر اپنے قدر دانوں سے بھی محروم ہو گیا۔ آخر کار نہایت عسرت کی حالت میں اندریا کا

پلیگ میں انتقال ہو گیا۔

براؤننگ نے اندریا کی حیات، فن اور محبت پر ڈرامائی مونیلاگ تحریر کیا جس میں اندریا اپنی بیوی سے مخاطب ہے۔ یوں تو اندریا کی حیات خود ایک المیہ تھی مگر براؤننگ نے جس انداز سے اندریا کو مونیلاگ میں پیش کیا ہے وہ گہرے ڈرامائی تاثر کا حامل ہے۔ براؤننگ نے مونیلاگ کے عمل کے لیے ۱۵۲۵ء کی ایک خزاں آلود شام منتخب کی اسے فرانس کے دربار سے لوٹے ہوئے سات سال گزر چکے ہیں۔ اندریا اس مکان میں رہتا ہے جو اس نے بادشاہ کی دولت سے ناجائز طور پر تعمیر کیا ہے اور جس کے در و دیوار دن رات اسے لخت ملات کرتے رہتے ہیں۔ اس کی اپنی بیوی جس کی محبت اور خوشی کے لیے اس نے بادشاہ سے بیوفائی کی؛ وہ اپنے عشاق کے لیے اندریا کو قاطر میں نہیں لاتی، اس کے فن سے بے توجہی برتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی بیوی سے ملاقات کو ترستا ہے۔ اس خزاں آلود شام میں اندریا کی بیوی اپنے محبوب سے ملاقات کے لیے بے تاب ہے اور اس سے ملنے جانا چاہتی ہے۔ اندریا بھی اس وقت اپنی بیوی کی قربت چاہتا ہے اور اسے اپنی محبت اور بیوی کے عاشق کی کھلائی اور ضرورت کا واسطہ دے کر روکتا ہے۔ وہ کچھ دیر کے لیے ٹھہراتی ہے مگر جلد جانا چاہتی ہے۔ اندریا اور لکریزیا کی اس کش مکش سے مونیلاگ کا آغاز ہوتا ہے اندریا اپنی بیوی سے کہتا ہے :-

جھگڑا ختم کرو لکریزیا۔ مجھ سے بے اعتنائی نہ بر تو صرف ایک بار اور میرے پاس بیٹھو پھر وہی ہو گا جو تم چاہو گی۔ میری طرف دیکھو، مگر ان آنکھوں میں محبت نہیں۔ یقین کرو میں تمہارے محبوب کے دوست کی تصویر ضرور بناؤں گا۔ اس کی من پسند۔ میں اسے مقررہ وقت میں تیار کر دوں گا۔ وہ جو بھی رقم دے گا اسے قبول کروں گا اور جب ہم دوبارہ ملیں گے تو میں اس رقم کو تمہارے

خوبصورت ہاتھ میں رکھ دوں گا۔ کیا تم اس وقت میرے ہاتھوں
 کو محبت سے مٹاؤ گی۔ میری جان میں کل ہی تصویر مکمل کر کے مٹا دے
 محبوب کے دوست کو خوش کر دوں گا۔ میں اکثر تھک جاتا ہوں اس
 سے بھی زیادہ جتنا تم سوچتی ہو۔ میں نہیں سمجھتا کہ میری تھکی تھکی
 آنکھیں بھٹیں آزدہ کرتی ہیں۔ (اندریا سارٹور ایڈٹ براؤننگ)
 مونولاگ کے آغاز سے ہی تماشائی کہانی کے اس موڑ پر پہنچ جاتے ہیں
 جہاں اندریا کی بے بسی اسے اس درجہ مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی بیوی سے چند
 لمحہ کی ملاقات کے لیے نہ صرف اس کی خوشامد کرتا ہے بلکہ اس کے محبوب کے
 دوست کی آزدہ پوری کرنے کا وعدہ کرتا ہے اور یہ بھی گوارا کرتا ہے کہ اس کی
 بیوی اپنے عاشق سے ملاقات کرنے چلی جائے۔ جیسے جیسے مونولاگ آگے بڑھتا
 ہے اندریا کی شخصیت، اس کا کرب، اس کا فن، اس کی محرومی اور تشنگی ایک
 خاص ڈرامائی انداز سے ظاہر ہو کر دل و دماغ کو گھیر لیتی ہے۔ بار بار خزاں
 کا بیان، اس کے چھوٹے چھوٹے دن اور طویل راتوں کا تذکرہ اندریا کے المیہ
 کا احساس دلاتا ہے۔ اندریا نے اپنے فن کی تکمیل کے لیے اپنی زندگی بچ دی اور
 ماں باپ کی خبر گیری نہیں کی۔ اس نے رافیل جیسے عظیم مصور سے سبقت لے جانا
 چاہی مگر بیوی کی بے وفائی نے اس کے خوابوں اور آرزوؤں کو بکھر دیا۔ اندریا اپنے
 فن کی تکمیل نہ کر سکا۔ فرانس کا دربار چھوڑ کر وہ اپنے قدردانوں سے محروم ہو گیا اور
 بیوی کی محبت کھو کر وہ زندگی سے لڑنے کا حوصلہ بھی کھو بیٹھا۔ ان واقعات کے
 ڈرامائی بیان سے براؤننگ نے اس ڈرامائی مونولاگ میں المیہ کی عظمت پیدا
 کی ہے۔ لکرنیریا اپنے محبوب سے ملنے کے لیے بے چین ہے اور اندریا اسے روکتا
 ہے اور چاہت میں اپنی خواہشات اور احساسات کا بیان کرتا ہے اس طرح ڈرامائی
 مونولاگ میں کش مکش شامل ہو جاتی ہے۔ اندریا کی باطنی کش مکش ظاہر ہوتی ہے۔
 خوابوں اور حقیقتوں کا تضاد ظاہر ہوتا ہے، تماشائی فیصلہ نہیں کر پاتے کہ لکرنیریا

اپنے شوہر کی تمام باتوں کو سنے گی یا ادھوری داستان اور تصویر چھوڑ کر اپنے محبوب سے ملنے چلی جانے گی۔ اور جب لکرنیز یا کامحبوب مکان کے باہر سے سیٹی بجاتا ہے اور اندریا اسے اپنے محبوب سے ملاقات کرنے کی اجازت دیتا ہے اور لکرنیز یا چلی جاتی ہے تو بھی ہم چاہتے ہیں کہ لکرنیز یا ابھی نہ گئی ہوئی۔ اندریا یوں ہی ہوتا رہتا اور یہ ڈرامائی فضا برقرار رہتی۔

براؤننگ نے اس طویل مونڈ لاگ کو مختلف طریقوں سے جاذب، پُرکشش اور پُر اثر بنایا ہے۔ مونڈ لاگ کی سٹیگ میں خزاں سے مصور کی تنہائی، تیرگی، اور افسردگی کو اور گہرا کیا ہے۔ فن مصوری اور اندریا کے فن اور رنگ کے بیان سے مونڈ لاگ میں حقیقی فضا پیدا کی ہے۔

اندریا کی محرومی کی داستان کے ڈرامائی اظہار میں گفتگو بات چیت، یاد ماضی کی جھلک، خود کلامی، تزکیہ نفس، فکر و فلسفہ، تاسف و تہمتا، دعوا اور دلیل تذبذب اور تجسس، کش مکش اور تصادم شامل ہو گئے ہیں۔ اس میں ماحول اور منظر کا احساس ملتا ہے اور جذبات نگاری اور فاکہ نگاری کے بہترین نمونے ملتے ہیں خزاں آلود شام کے وقت صرف اندریا اور لکرنیز یا کی ذہنی کیفیت ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اندریا اور لکرنیز یا کی شخصیت کے نقش قلب پر ثبت ہوتے ہیں۔ دونوں سائے کی طرح ہماری نظروں کے سامنے سے گزر نہیں جاتے بلکہ وہ ہمارے ذہن میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر (E. M. Forster) نے لکھا تھا کہ اچھے کردار میں گہرائی (Roundness) ہوتی ہے اور اندریا کے کردار میں یہ گہرائی بدرجہ اتم موجود ہے اور اسے ڈرامے کے زندہ کرداروں میں جگہ دی جاسکتی ہے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ڈرامائی مونڈ لاگ میں مقرر کے علاوہ دوسرے کردار پر بھی روشنی پڑتی ہے اور اس کی شخصیت کے نقوش واضح ہوتے ہیں، یوں تو ڈرامائی مونڈ لاگ کسی خاص وقت میں کسی کردار کی ذہنی کش مکش اور تصادم کو پیش کرتا ہے مگر اس میں حرکت و عمل کی کمی نہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ اس میں خارجی کش مکش

اور تصادم زیادہ نمایاں طریقے سے پیش نہیں کیا جاتا جو اس کے صنفی تصور کے منافی ہے
ڈرامائی مونولاگ پر اعتراضات
 ڈرامائی صنف کا درجہ نہیں دیا ہے۔ چنانچہ بقول فلس ہرٹنول (Hartnol)
 (Hartnol)

”ڈراما صرف اس مقام پر استعمال کیا جاسکتا ہے جہاں کش مکش ہو
 اور تھپیٹر کی ضرورت کے مطابق کردار ہوں۔ اس مقصد کے حصول
 کے لیے کم سے کم دو کرداروں کی موجودگی ضروری ہے۔ اس لیے
 بیانیہ (Narrative) اور مونولاگ (Monologue)
 کو ڈراما نہیں کہہ سکتے۔“

فلس ہرٹنول کے علاوہ ٹی ایس۔ ایلٹ (T. S. Eliot) نے اپنے
 مقالہ ”شاعری کی تین آوازیں“ میں ڈرامائی مونولاگ کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی
 ہے۔ ایلٹ کے ڈرامائی مونولاگ سے متعلق خیالات کو تجزیے سے قبل ان کی شاعری
 کی تین آوازوں کے تصور کا علم لے محل نہ ہو گا۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری کی پہلی آواز
 میں شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے۔ دوسری آواز میں وہ کسی سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری
 آواز میں ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے گفتگو کرتا ہے۔ پہلی اور دوسری
 آواز کا زق شعری ابلاغ سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسری اور تیسری آواز کا زق ڈرامائی
 نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے زق کو ظاہر کرتا ہے۔ ایلٹ کے نزدیک شاعری
 کی تینوں آوازیں یکجہاں ملتی ہیں۔ شاعری کی پہلی اور دوسری آواز غیر ڈرامائی شاعری
 میں اور تیسری آواز ڈرامائی شاعری میں ملتی ہیں اور اس حقیقت کا اعتراف

The Oxford companion of the Theatre
 edited by philis Hartnol from Radio
 Nages Ship by sikh nath the Kumar

اعتراف بھی کرتے ہیں کہ نظم و خواہ وہ ذاتی تاثر کی نظم ہو، ایک اور ڈراما میں ایک سے
اور ڈرامہ میں ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔

ایٹ کی رائے میں ڈرامائی مونولاگ میں کیوں کہ کردار کا ڈرامے کے عمل سے تعلق
نہیں ہوتا اور دوسرے کردار موجود نہیں ہوتے اس لیے کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جاسکتا
اس کے علاوہ ان کے نزدیک ڈرامائی مونولاگ میں شاعری کی آواز غالب رہتی ہے
اس لیے شاعر صرف اس کردار کی نقل اتار سکتا ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں اور
وہ کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔ اس لیے مونولاگ کے کردار کے متعلق
یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہمیں اس اصل کردار کا علم ہو جس کی نقل ڈرامائی مونولاگ میں
اتاری گئی ہے۔ ڈرامائی مونولاگ اور ڈراما میں کردار نگاری کے فرق کو وہ اس طرح
ظاہر کرتے ہیں کہ دی ٹیمپسٹ (The Tempest) میں کیلی بون (Caliban)،
بون (Caliban) کی آواز سنائی دیتی ہے اور (Caliban upon Setebos)
میں براؤننگ کی آواز "کیلی بون" کی آواز کے ساتھ سنائی دیتی ہے

در اصل ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے جس کے اپنے تقاضے اور
اصول ہیں۔ مختلف ناقدین کی تحریروں سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ڈرامائی مونولاگ
اور ڈرامے میں فرق ہے۔ چنانچہ خود ایٹ نے لکھا ہے کہ:-

”براؤننگ کی خود کلامیہ کی قدرت اور ڈرامے میں اس کی واجبی
کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں بنیادی طور
پر مختلف ہوں گی؟“

اور دوسری جگہ انھوں نے براؤننگ کی شاعری کو ڈرامائی شاعری بھی کہا ہے
ایٹ کے علاوہ ہیو واکر (Hugh Walker) بھی ڈرامائی مونولاگ
اور ڈرامے کا فرق ظاہر کرتے ہیں۔ ”براؤننگ کو ایٹ ڈراما نگاری کی حیثیت سے کامیاب
ہونے کی راہ میں جو ناقص مائل تھے وہ ڈرامے کی اس ڈرامائی مونولاگ، ہم مدی

لہ شاعری کی تین آوازیں۔ بی۔ ایس۔ ایٹ۔ ایٹ کے مضامین مترجم جیل جالبی

صنف (cognate form) میں ظاہر نہیں ہوتے اور ہر وہ چیز جو اسے پسند آتی ہے وہ اسے استعمال کرتا ہے۔ اس طرح اس میں تخلیقی قوتیں بیدار ہوتی ہیں اور وہ اپنی بہتر سے بہتر صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ غرض ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے اور کسی بھی صنف کے لیے اس صنف کے تقاضوں کو پورا کرنا ضروری ہے۔

ڈرامائی مونولاگ نہ تو مونو ڈراما ہے اور نہ ڈراما اس لیے اس میں ان دونوں ڈرامائی اصناف کے مقابلے میں خارجی کش مکش، تصادم اور عمل کی کمی ہوتی ہے اور اس میں کم کردار ہوتے ہیں۔ ڈرامائی مونولاگ میں خارجی عمل سے زیادہ داخلی عمل اور خارجی کش مکش سے زیادہ داخلی کش مکش اہم ہے۔ اس میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی کش مکش اہمیت رکھتی ہے۔ ڈرامائی مونولاگ کو ڈرامائی صنف کا درجہ نہ دینے والے اس حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں کہ جدید ڈرامے میں بھی خارجی کش مکش اور تصادم کا فقدان ہے اور اس میں "دست دپا" سے زیادہ خیالات اور نظریات کی کش مکش پیش کی جاتی ہے۔ نظریاتی ڈرامے میں مکالموں کی کثرت ہوتی ہے اور اس میں نہ تو نظر زیب حسن ہوتا ہے اور نہ ہی تماشاہیت۔ کردار مکالموں کی ادائیگی میں مصروف رہتے ہیں اس کے باوجود نظریاتی ڈرامے کو جدید ڈرامے میں اہم مقام حاصل ہے غرض جدید ڈرامے کی داخلیت اس کی اہم خوبی ہے اور ڈرامائی مونولاگ سرتاپا اسی داخلیت میں ڈوبا ہوا ہے۔

یونانی ڈرامے کی ابتدا نقطہ عروج سے تھوڑے پہلے ہوتی ہے۔ واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں اور بعد میں گزرے ہوئے واقعات کا اظہار ہوتا ہے۔ البتہ کے ڈرامے کا عمل انجام سے تھوڑے پہلے کے واقعات سے شروع ہوتا ہے اور مابقی کے واقعات بعد میں بیان کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کا عمل نقطہ عروج

۱ The literature of victorian era.
Hugh walker P. 417

سے شروع ہوتا ہے اور اس وقت کردار داخلی کش مکش کی انتہائی بلندی پر ہوتا ہے اس شدید جذباتی کیفیت کے علاوہ پچھلے واقعات بھی ڈرامائی مونولاک میں ظاہر ہوتے ہیں اور کردار کی بھرپور شخصیت سامنے آتی ہے۔ اس کے علاوہ اہم واقعات بھی مکمل طریقہ سے ظاہر ہوتے ہیں۔

ڈیوڈ ڈیچ (David

Daiches) نے ڈرامے کے پلاٹ اور کردار سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "اگر ایما (Emma) میں پلاٹ کے بغیر کردار آپس کی گفتگو سے اپنی شخصیت کا اظہار کرتے یا ہلٹ (Hamlet) ہیرو کی خود کلامیوں کا مجموعہ ہوتا جس میں وہ اپنی روح کو بے نقاب کرتا اور اپنی گوئی کو کیفیت ظاہر کرتا اور کوئی چیز پیش نہ آتی تو بلاشبہ ان تخلیقات میں دل چسپی تو ضرور ہوتی مگر ان میں وہ خاص دلچسپی مفقود ہوتی جو ناول یا ڈرامے کے لیے ضروری ہے۔" اس میں کوئی شک نہیں کہ صرف خود کلامی اپنی اصل شکل میں ڈرامے کی بنیاد نہیں بن سکتی۔ خود کلامی یا بات چیت اسی وقت ڈرامائی حیثیت اختیار کرتی ہیں جب ان میں ڈرامائیئت کو ابھارا جاتا ہے ڈرامے کی یہ صنف (ڈرامائی مونولاک) ڈرامائیئت کو خاص اہمیت دیتی ہے اس لیے اسے مونولاک یا خود کلامی کی جگہ ڈرامائی مونولاک یا ڈرامائی خود کلامیہ کہا جاتا ہے ڈرامائی مونولاک کا عمل شروع ہوتا ہے تو اس میں خارجی حرکت تو ہوتی ہے مگر اہم تبدیلیاں کردار کی اپنی ذات میں پیدا ہوتی ہیں اور یہ تبدیلیاں ڈرامائی مزاج رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں فرد کی ذات میں کش مکش اور تصادم سے پیدا ہوتی ہیں۔ سدھنا محکمہ کار اسی باطنی کش مکش کی بنیاد پر ڈرامائی مونولاک کو ڈرامے کی صنف کہتے ہیں۔ بقول سدھنا محکمہ کار :-

"مونولاک میں باطنی کش مکش کو پیش کیا جاتا ہے اور اسے ڈراما

a critical Approach to literature
by David Daiches - p. 29

کہہ سکتے ہیں۔ جب اسے ڈراما کہا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ مونولاگ میں ڈرامے کا ضروری تضاد موجود ہے وہ پڑھنے کے لیے نہیں اداکاری کے لیے لکھا جاتا ہے اور کوئی قابل صدا کار اسے ڈرامائی انداز سے پڑھ کر ہمیں متاثر کر سکتا ہے۔^{۱۷}

ڈرامائی مونولاگ میں اگرچہ مقرر ہی بولتا سنائی دیتا ہے مگر اس تقریر سے ہی اس کی شخصیت پوری طرح واضح ہوتی ہے۔ مصنف ڈرامائی تقریر کے ذریعے کردار کی تمام خصوصیات کو پیش کرتا ہے۔ چنانچہ رڈولف ارن ایم (Rudolf Arnheim) مونولاگ میں کردار نگاری کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ:۔
 ”مونولاگ میں گفتگو کے ذریعے کردار کی روحانی حالت پیش کی جاتی ہے۔ زندگی کے حقائق کے اعتبار سے یہ طریقہ غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے مگر فن کے نقطہ نظر سے یہ بالکل حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کردار کی صرف لمحاتی نفسیاتی حالت ہی نہیں پیش کی جاتی بلکہ اس کی تمام خوبیاں بھی ظاہر ہوتی ہیں۔“^{۱۸}

چونکہ ڈرامائی مونولاگ میں مقرر کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اس لیے دوسرے کرداروں (سامعین) کے تضاد سے مقرر کی شخصیت کی تعمیر نہیں کی جاتی۔ مصنف سامعین کے ذریعے کردار کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ضرور ڈالتا ہے مگر انھیں مقرر پر چھا جانے سے روکتا ہے۔ اگر ڈرامائی مونولاگ میں کرداروں کا تضاد پیش کیا جائے تو یہ عمل اس صنف کے لیے مہلک ثابت ہوگا بقول ایوواکر ”مونولاگ کرداروں کے تضاد کو پیش نہیں کر سکتا کیوں کہ ایسا کرنے سے وہ بالکل غیر فطری معلوم ہوگا۔“^{۱۹} بروکنگٹن اور ایٹ نے ڈرامائی مونولاگ

^{۱۷} ریڈیو نائٹ ٹیلپ۔ سدھانمہ کار۔ صفحہ ۱۲۰

^{۱۸} ریڈیو نائٹ۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۶۷

میں سامعین کی موجودگی کو قبول کیا ہے۔ ڈرامائی مونولاگ میں کرداروں کے وسیع تضاد کے باوجود زندہ جاوید کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ براؤننگ نے ڈرامائی مونولاگ میں شاعر، مصور، موسیقار، مذہبی پیشوا، عالم، ڈیوک، قاتل، بزدل، فریب کار بد معاش جیسے کتنے ہی کردار پیش کیے ہیں۔ اس نے "The King and the Book" میں ایک ہی واقعے پر ڈرامائی مونولاگ تحریر کیے جو مختلف کرداروں کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ براؤننگ نے الجھے اور پچیدہ کرداروں کی پیش کش میں نفسیاتی تجزیہ سے کام لیا ہے۔ اسی وجہ سے کزامن (Cazamian) نے براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ کو عملی نفسیات کا مطالعہ (Studies in practical psychology) کہا ہے۔ خود الیٹ جن کا کلیہ ہے کہ مونولاگ میں کردار تخلیق نہیں کیے جاسکتے ہیں وہ بھی براؤننگ کے کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ فرامپوچی یا اندریا سار تو یا بی شب بلوگرام یا وہ پادری جس نے اس کے مقبرے کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو نہیں ہو سکتے۔

دراصل کردار نگاری کا تعلق صنف سے زیادہ فن کار سے ہے۔ ایک فنکار جو کسی ایک صنف میں اپنے جوہر نہیں دکھا سکتا وہ دوسری صنف میں بڑی آسانی سے اپنے مقاصد پورے کرتا ہے۔ براؤننگ ہی اپنے ڈراموں میں کوئی زندہ کردار تخلیق نہیں کر سکا تھا۔ وہ ڈرامائی مونولاگ میں زندہ جاوید کردار تخلیق کرتا ہے اس سے الیٹ کا خیال بے بنیاد ہے کہ ڈرامائی مونولاگ میں کردار ایک فرد یا ایک طائر کی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں، اور اس صنف میں صرف کرداروں کی نقل اتاری جاسکتی ہے۔ مزید یہ کہ ہمارے لیے ڈرامائی

۱. A History of English Literature
Legouis Cazamian P. 1196

۲. شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ الیٹ۔ الیٹ کے مضامین صفحہ ۶۲

مونولاگ کے کردار کا اصل کردار معلوم کرنا بھی ضروری ہے۔ مونولاگ میں پہلو دار کردار پیش کرنے کی گنجائش ہے اور ہمارے لیے ضروری نہیں کہ ہم ان کرداروں کے اصل کردار کا علم حاصل کریں۔ یہ علم اس کردار کو سمجھنے میں مدد تو ضرور دے سکتا مگر اس کردار کو کوئی عظمت نہیں دے سکتا۔ بنیادی اہمیت تو یہ ہے کہ کردار میں خود اتنی کشش، جاذبیت اور ہمہ گیری ہو کہ ہم اس ضرورت کو محسوس ہی نہ کریں۔ جب ہملٹ، اودھیلو اور میکبث جیسے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم نہیں سوچتے کہ ان کا اصل کون ہے۔ یہ کسی انسان کی نقل ہیں یا افسانوی کردار ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ میں شاعر کی آواز اس لیے غالب محسوس ہوتی ہے کہ اس صنف میں مصنف کے کردار کے ساتھ دایہ ہونے کی آزادی حاصل ہے اور جب شاعر کا اسلوب کردار کی گفتگو کے ساتھ نہیں بدلتا تو یہ عیب اور عیاں ہو جاتا ہے۔ ہیودا کرنے برادونگ کے ڈرامائی مونولاگ کی اسی خامی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ مقرر کے بیان میں اس قدر جاذبیت ہوتی ہے کہ اس حقیقت کی طرف کم توجہ جاتی ہے۔

ایٹ نے زندہ کرداروں کی تخلیق کے لیے ڈرامانگار کی اس کے کرداروں سے گہری ہمدردی پر زور دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں جب یہ ہمدردی قائم ہو جاتی ہے تو مصنف اپنے کرداروں کو اپنی ذات کی ذرا سی رفق عطا کرتا ہے اور جب یہ ہمدردی گہری دل چسپی میں تبدیل ہو جاتی ہے تو مصنف اپنے کرداروں سے بھی اثر قبول کرتا ہے۔ بلے ملٹن نے شیطان کے کردار کو اپنی ہمدردی اور شخصیت کی رفق دی تھی نتیجہ یہ ہوا کہ اس کردار کے ذریعے ملٹن کی قوتیں بیدار ہو گئیں اسی طرح برادونگ نے ”اندر یا سار تو“ لکھا تو اندریا نے ایک لافانی کردار کی حیثیت اختیار کر لی۔

سے شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ الیٹ۔ الیٹ کے مضامین۔ مترجم

ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ اس کے اپنے اصول اور اپنے تقاضے ہیں۔ اس میں ڈرامے کی طرح عمل، کش مکش، تصادم اور کرداروں کو وسیع پیمانے پر پیش نہیں کیا جاتا۔ ڈرامائی مونولاگ میں عمل تصادم اور دوسرے کرداروں (سامعین) کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ مصنف ڈرامائی مقررہ پر جو ڈرامائی مونولاگ کا مرکزی کردار ہوتا ہے، اپنی تمام تر وجہ مرکوز رکھتا ہے اور کسی خاص جذباتی لمحہ پر اس کی پل پل بدلتی ذہنی کیفیت اور باطنی کشی مکش کو پیش کرتا ہے۔ اس باطنی کش مکش کی پیش کش میں سامعین، ماحول اور منظر اور ڈرامائی طریقوں سے مدد لی جاتی ہے اور ڈرامائی مقررہ کی شخصیت کی تعمیر کی جاتی ہے۔

ڈرامائی مونولاگ میں اعلیٰ کردار نگاری کے روشن امکانات موجود ہیں اور ان میں گہری ڈرامائیت پائی جاتی ہے جو ایک ڈرامائی صنف کی اولین شرط ہے۔ ایک اعلیٰ ڈرامائی مونولاگ میں شاعری کی تینوں آدازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ اور ریڈیو کی مناسبت

ڈراموں کے اعلیٰ کرداروں کے تجزیے سے خود کلامی کی اہمیت اور افادیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ پہلو وار کرداروں کی تعمیر اور نفسیاتی ڈراموں میں خود کلامی کے جوہر پوری طرح نمایاں ہوتے ہیں۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ایسٹج پر خود کلامی کے لیے مناسب ماحول اور اسلوب میسر نہیں آتا۔ اداکار کو خود کلامی کے وقت خود سے زیادہ تماشائی کا احساس رکھنا پڑتا ہے۔ ایسٹج اسلوب خود کلامی کی تمام جاذبیت اور کشش ختم کر دیتا ہے اور کبھی کبھی یہ ڈرامائی طریقہ مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے۔

جاریہ ڈرامائی تنقید میں خود کلامی کو ناپسندیدہ قرار دیا گیا ہے اور کسی بھی ڈرامے میں اس کی شمولیت کو دیا نو سی اور مضحکہ خیز کہا جاتا ہے۔ جدید ڈراما نگار ہمز

کردار (*confidant*) سے خود کلامی کے مقاصد پورے کرتے ہیں۔ کردار اپنے قریبی دوست یا ہمراز سے مافی الضمیر کا اظہار کرتا ہے اور یہ طریقہ بہت بہتر اور مناسب سمجھا جاتا ہے۔ جدید ڈراما دافلی کش مکش اور نفسیاتی مسائل کو پیش کرتا ہے اس دافلیت کے باوجود اس نے خود کلامی سے رشتہ توڑ لیا ہے۔ ولیم ہنیری ہڈسن (*William Henry Hudson*) نے اس تبدیلی کو ڈرامائی تکنیک کا بدلا ہوا رجحان کہا ہے۔ بقول ان کے :-

”دورِ حاضر کے عظیم ڈراموں میں جو اگرچہ نفسیاتی ڈرامے ہیں۔ خود کلامی (*Soliloquy*) اور یک طرفہ گفتگو (*Aside*) بالکل مفقود ہیں اور یہ ڈرامائی تکنیک کے تصورات میں تبدیلی کا اہم ثبوت ہیں۔“

ریڈیو ڈرامے نے خود کلامی کو فطری اسلوب دیا اور وہ فسادِ جس میں خود کلامی پر اثر، فکر انگیز اور حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ خود کلامی جو اسٹیج ڈرامے میں ایک ڈرامائی حربہ (*Dramatic device*) ہے وہ ریڈیو ڈرامے میں کردار کی ایک خصوصیت ہے۔ جب اداکار خود کلامی میں مصروف ہوتا ہے تو سامع اس کی تنہائی میں مغل نہیں ہوتا مگر اس کے ہمراز سے زیادہ قریب اور نزدیک ہوتا کہ جب سامع ڈرامائی مونیٹورنگ کو اکیلے میں، غیر رسمی ماحول میں، اپنی اصلی حالت میں سنتا ہے تو اس کا اثر گہرا اور دیر پا ہوتا ہے اور وہ اداکار کے عمل کو غیر فطری اور مضحکہ خیز نہیں سمجھتا۔ ہریش چندر کہنے نے اسٹیج اور ریڈیو پر خود کلامی کے فرق کی وضاحت کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں ”اسٹیج پر خود کلامی ریڈیو کے مقابلے میں کم کامیاب ہوتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خود کلامی کے لیے جس تنہائی اور اکیلے پن کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ممکن نہیں۔ دوسرے خود کلامی کے لیے جس لیے

An Introduction to the Study of Literature by William Henry Hudson
P. 197

(Zone) کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ممکن نہیں کیوں کہ اسٹیج پر کھڑے اداکار کو اپنے خیالات اپنے آپ سے نہیں کہنے ہوتے بلکہ انھیں سامعین پر طاری (Project) کرنا ہوتے ہیں۔ یہ طریقہ اصولی طور پر خود کلامی کے خلاف ہے ریڈیو خود کلامی میں اداکار کو پیش کیے جانے والے خیالات یا احساسات کو سامعین پر نہیں خود پر طاری (Project) کرنا ہوتا ہے۔ اسٹیج کی غیر حقیقی فضا اور مصنوعی آواز (False Tone) کبھی کبھی خود کلامی کو مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے اور ایک اچھا بھلا انسان اوجھلا اور بوکھلا یا ہوا سا معلوم ہوتا ہے۔ خود کلامی کے غیر حقیقی اسلوب اور غیر فطری ادائیگی کے علاوہ بہت کم اداکار خود کلامی کی ادائیگی کی فن کارانہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ جب وہ خود کلامی کی ادائیگی میں مصروف ہوتے ہیں تو ان کے جسم و جان احساسات اور تاثرات کا پور ساٹھ نہیں دیتے اس لیے اداکاری اور ادائیگی میں جوڑ پیدا نہیں ہوتا اور تماشائی کی دل چسپی ماند پڑ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ تھیٹر کا ماحول بھی توجہ میں انتشار پیدا کرتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ سامعین دوسرے کی پسند کو قبول کرنے لیے مجبور نہیں۔ ڈرامائی عمل سامع کے تخیل میں وجود پاتا ہے اور سامع اسے اپنے رنگ سے دیکھتا اور اپنی پسند سے شکل و صورت دیتا ہے۔ ڈرامائی مقرر کی تقریر سامع کو ایک وجود کا احساس دلاتی ہے اور سامع اس کو اپنے معیار اور پسند کے مطابق ماحول، منظر، شکل و صورت دیتا ہے، وہ ریڈیو ڈرامائی موزوں کو صرف سنتا ہی نہیں بلکہ محسوس بھی کرتا ہے۔ ریڈیو کی اس خوبی سے مصنفین نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی وضاحت "امانت" کے ایک اقتباس سے ہو جائے گی۔ لڑکی موت سے مقابلہ کر رہی ہے۔ وہ سوچتی ہے اسے کتنے ارمان تھے اپنی شادی کے اور کتنا انتظار تھا اس آزادی کا جو ایک شادی شدہ لڑکی کو میسر آتی ہے۔ پھر اسے خیال آتا ہے کہیں وہ مرنے نہیں گئی۔ وہ کہتی ہے۔

ہائے پتا نہیں شاید میں مری گئی ہوں

اد پر

اور اد پر

اس سے اد پر

بالکل اد پر

تارے نیچے

چاند نیچے

سورج نیچے

آسمان نیچے

یہ کون سادیس ہے ؟ (امانت، کرتار سنگھ ڈوگل)

جب یہ مکملے آواز کی لرزش اور حیرت و استعجاب سے ادا ہوتے ہیں تو قوتِ ایبائی کے حامل صوتی اثرات سامع کے تخیل کو حرکت دے کر اس کے ذہن میں خوابیدہ جنت کو بیدار کر دیتے ہیں اور جب لڑکی جنت کی ہلکی ہلکی دھوپ غمگینی گھاس، خوش رنگ پھول، جھرنوں، آبشاروں، برف پوش پہاڑوں، تازہ ہواؤں کا ذکر کرتی ہے تو سامع ڈراما نگار کی نقلی جنت کے بارے میں سوچتا نہیں ہے بلکہ وہ خود اپنی جنت کو محسوس کرتا ہے۔ اس قسم کے مناظر اسٹیج ڈرامائی مونیولاگ میں دب سے جلتے ہیں۔

ریڈیو کے سماعتی اسلوب (Aural Style) اور فطری ادائیگی سے سامع کا تخیل بیدار رہتا ہے اور وہ ڈراما کار کے ساتھ ساتھ دل و دماغ کی نیم روش اور نیم تاریک راہوں کا سفر کرتا ہے۔ یہ سفر نہ اسے غیر فطری معلوم ہوتا ہے نہ مصنوعی۔ خود کلامی کی طرح ڈرامائی مونیولاگ بھی ریڈیو کے لیے مناسب ترین ہے۔ ریڈیو میں نظر کام نہیں کرتی، اس لیے ڈراما کار کی توجہ اداکاری سے زیادہ ادائیگی پر مرکوز رہتی ہے اور سامع اپنے تخیل میں کردار کو محو عمل دیکھتا ہے۔ چھوٹے

چھوٹے ٹکڑوں کو بار بار دیکارہ ڈکرنے کی آسانی سے ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ میں
اعلامیہ پیش کرنا ممکن ہے۔ توضیحی (Suggestive) اور اشاراتی
(Symbolic) مکالمے اور سماعتی تصویریں (Aural Images) عالم خیال میں حشر برپا کر دیتی ہیں۔ اس طرح ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ جذبہ وار
کیف و سرور سے شروع ہو کر اعلا ڈرامائی فضا میں ختم ہوتا ہے۔ کرتار سنگھ دگل
نے صوتی فن کی تامر تخلیقی قوتوں کو اپنے ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ "جو بن دیئے
جات دگا" میں استعمال کیا ہے۔ دگل نے اس ڈرامائی موزیلاگ میں روپ متی
کی کنیز کو ڈرامائی مقرر کی حیثیت دی ہے۔ روپ متی کے ہاتھ میں دینا دے کر
اور دینا ہے اس کے جذبات کی عکاسی کر کے دگل نے ثابت کر دیا کہ خاموشی بھی
زبان رکھتی ہے۔ ساز سے آواز کے نغمے گونجتے ہیں۔ ساز ٹوٹتے ہیں تو سانس اکھڑ
جاتی ہیں جسم ساکت ہو جاتا ہے۔ ادھم فاف کے بڑھتے ہوئے قدم اور نقیب کی
گونجتی ہوئی آواز روپ متی کے مردہ جسم کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی اور سامع
ہر آواز اور آہٹ کے ساتھ اس سماعتی ڈرامائی کائنات میں لرز جاتا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ مختلف تکنیکوں سے
ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ لکھے گئے ہیں۔ کچھ موزیلاگ خود کلامی کی تکنیک

اور کچھ موزیلاگ میں گفتگو کے طرز کو اپنایا گیا ہے۔ چانچہ کرتار سنگھ دگل کا "ادپر
کی منزل" اور بالی چو پڑہ کا "پرانا کمرہ" نئی تصویریں "خود کلامی کی تکنیک پر
لکھے گئے ہیں۔ ان میں گفتگو کا انداز نہیں پایا جاتا۔ مصنفین نے ڈرامائی تقریر کو
یادوں، ماضی کی جھلکیوں اور اس خاص لمحہ کی جذباتی کیفیت سے دلچسپ بنایا ہے
"ادپر کی منزل" میں ایک ایسے شوہر کی جذباتی کیفیت پیش کی گئی ہے، جس کی
بیوی اپنے محبوب کو اوداع کہنے اسٹیج گئی ہے۔ شوہر بیوی کی بے وفائی سے
تڑپ اٹھتا ہے۔ بھر خوش ہوتا ہے کہ اس کا رقیب میدان جنگ جا رہا ہے جہاں
سے کوئی ٹوٹ کر نہیں آتا۔ وہ ہنستا ہے اپنی بیوی پر۔ پھر اسے بیوی کی بے لوث

محبت یاد آتی ہے۔ اپنی بے وفائی یاد آتی ہے۔ اسے بیوی کی آمد کی آہٹ ملتی ہے وہ دیکھتا ہے کہ اس کی بیوی بہت ادا اس ہے۔ شوہر کا دل بیچ جاتا ہے اور وہ اسے قبول کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔

دگل نے اس ڈرامائی مونولاگ کی ابتدا میں اس جذباتی دھارے کو قوت دی ہے جو اس مونولاگ کے بنیادی جذبے اور جذباتی لمحے سے تعلق رکھتا ہے۔ مرد بار بار کبھی ہنس کر کبھی رو کر اور کبھی غصے سے ہونٹ بھینچ کر کہتا ہے "میم صاحب اسٹیشن گئی ہیں" اور سامع مرد کی کش مکش اور ٹرپ کا راز حاصل کر لیتا ہے۔ پھر وہ سوالات کا جال بھیلاتا ہے کہ کیا کوئی پینتیس سالہ عورت جو تین بچوں کی ماں ہے کسی پرانے مرد کے لیے پاگل ہو سکتی ہے؟ ایسی عورت جس نے اپنے مرد کی بیماری، عسرت اور تنگی میں ساتھ دیا ہو اور جس نے شوہر کی بدکاری کو بھی برداشت کیا ہو کیا بے وفائی کر سکتی ہے؟

اسی کش مکش میں وہ ماضی و حال کے درمیان گردش کھاتا ہے۔ ماضی کی خوش گوار یادیں اور حال کی تلخیاں ڈرامائی مونولاگ میں گہری دل چسپی پیدا کرتی ہیں۔ مرد اپنی موجودہ حالت کے بارے میں کہتا ہے :-

”آج ڈیڑھ برس ہو گیا ہے

مجھے ایسا لگتا ہے

جیسے میں کسی دیرلے میں بھٹک رہا ہوں

پیر میں جن پر پتے نہیں

دھوپ ہے جس میں گرمی نہیں

ٹھنڈ ٹھنڈ — ٹھنڈ

(امانت: کرتار سنگھ دگل)

اور پھر ماضی کا وہ بسنت یاد آیا جب میاں بیوی نے کمر کی سے دیکھا کہ پردے میں ایک فوجی آیا ہے اور ہلکا ہلکا سلگتا سلگتا سگارا منہ میں تھامے برآمدے میں ٹہل رہا ہے۔ فوجی کو دیکھ کر اس کی بیوی کا آنچل بار بار ڈھلک رہا ہے اس

لئے اس نے کھڑکی بند کر دی۔

پھر میں نے کھڑکی بند کر لی

کھڑکی میں نے بند کر لی

اور مجھے اپنے سونے کا کمرہ ایسا لگا

جیسے سنگار کی دھیمی دھیمی خوشبو سے بھر گیا ہو

اسی شام وہ سنگار میز کے سامنے کھڑی تھی

دیے پر پیچھے سے آکر میں نے اسے چوما

مجھے ایسا لگا جیسے سنگار کی بو،

ساری کی ساری اس کے ہونٹوں پر جمی ہو" (ادھر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

اور بھی کتنے ہی دن آگ و خون کے درمیان گزر گئے۔ وہ فوجی میدان جنگ

کے لیے روانہ ہو گیا اور راجی اسٹیشن سے لوٹ کر آ رہی ہے۔ ٹوٹے دل بھاری قدموں

کے ساتھ اور مرد کے دل کے انجان گوشوں میں بیوی کے لیے ہمدردی اور محبت کے

سوئے پھوٹ پڑتے ہیں۔

کوئی بات نہیں

میں تو کھنڈر میں بھی جوت جگا سکتا ہوں

کمل کی پتی پر

پڑی کچر کی چھینٹ

میں تجھے لاکھ پائیوں میں دھو لوں گا

تو آ جا

تو آ جا

تو آ جا

(ادھر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

دگل نے ڈرامائی موزون لاک میں دل چسپی برقرار رکھنے کے لیے ایک طرف حال

دماغی اور ماضی و حال کے واقعات کو ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے۔ پھر گہرے

اور ہلکے جذبات سے ڈرامائی موفلاگ کی فضا میں رنگارنگی پیدا کی ہے یادوں، مہنی کی جھلکیوں، حال کی تلخیوں سے ڈرامائی موفلاگ میں کرب، درد اور غم کو بھار لیا ہے اور جذبات نگاری، منظر نگاری سراپا نگاری اور جزئیات نگاری سے ریڈیو ڈرامائی موفلاگ کے سامع کے تخیل کو تصور اور تحریک کی دولت بخشی ہے۔

بالی چوڑہ کا ”پہا نا کرہ“ نئی تصویریں ”پاکستان کے حملہ پر لکھا گیا ہے۔ اس ڈرامائی موفلاگ میں ایک ایسے شاعر کو پیش کیا گیا ہے جس نے حسن و عشق کی ایک دنیا آباد کر رکھی ہے اور لب و رخسار، گل و گلزار اس کی شاعری کے موضوع ہیں۔ جب شاعر ملک کی سرحدوں کو غیر محفوظ دیکھتا ہے اور دشمن کے خطرناک عزائم کا علم حاصل کرتا ہے تو وہ عشق و محبت کی دنیا سے باہر آتا ہے اور اپنے تمام تخلیقی سرمایہ کو بے قیمت ہتھکڑیاں اور بڑا سمجھتا ہے۔ ڈرامائی موفلاگ میں شاعر جذبات سے بے قابو ہو کر کمرے میں لگی خوبصورت عورتوں کی تصویروں اور الماریوں میں رکھے اپنے کلام کو ضائع کرتا ہے۔ اور قومی اور وطنی جذبات کا اظہار کرتا ہے اور کمرے میں نئی تصویریں لگاتا ہے۔

بالی چوڑہ کا یہ موفلاگ بھی خود کلامی کی تکنیک پر لکھا گیا ہے اور اس موفلاگ میں بھی سامعین موجود نہیں ہیں۔ شاعر کمرے میں لگائی گئی قومی صورتوں کی تصویروں سے گفتگو کرتا ہے۔

”بہادر رو! تمہاری تصویروں کو دیکھ کر ایسا لگ رہا ہے جیسے۔“

آج میرے کمرے میں فوجی جوائن کی بہت بڑی کافرٹس پوری ہیں اور اس بات پر دوچار کیا جا رہا ہے کہ آخر پاکستان نے کیا سمجھ کر حملہ کیا ہے۔ اگر اجازت ہو تو میں کچھ عرض کروں۔

شکریہ۔ عرض یہ ہے کہ پاکستانی حکمران ددیشی درد سے چور تھے۔ ان کے دماغ میں یہ بات کسی کیل کی طرح گاڑ دی گئی تھی کہ ان کے سیرجٹ ہوائی جہازوں کو اور سیٹن ٹینکوں کو تباہ نہیں

کیا جا سکتا۔

(پرانا کمرہ، نئی تصویریں۔ بالی چوڑے)

شاعر پورے موفولاگ میں حب الوطنی سے چُور ہے اور بھامتی سورماؤں کے کارناموں سے ایک نئی قوت اور ایک نئی توانائی حاصل کرتا ہے۔ وہ آزادی کی صبر آزمات جنگ کو فراموش نہیں کرتا اور مشکل سے حاصل کی گئی آزادی اسے عزیز ہے وہ سرحدوں کے اس پار سے کسی بھی ملک کے حملے کے خلاف ملک کو بیدار رکھنا چاہتا ہے۔

”ذرا بھائی جاگتے رہنا

میرے دلش کے دیر جوان

میرے دلش کے دیرکان۔ (پرانا کمرہ۔ نئی تصویریں۔ بالی چوڑے)
کچھ ایسے بھی ریڈیو ڈرامائی موفولاگ لکھے گئے ہیں جن میں سامعین موجود ہیں اور سامعین کی موجودگی ڈرامائی تقریر کو متاثر کرتی ہے۔ مثلاً دگل کے ”جو بن دئے جات دگا“ میں روپ متی سامع ہے اور دگل کے ہی ”امانت“ میں سامعین میں ڈرامائی مقرر کے ماں، باپ، بھائی بہن اور نوکر شامل ہیں۔ ”جو بن دئے جات دگا“ میں روپ متی اپنی جگہ سے حرکت نہیں کرتی جب کہ ”امانت“ کے سامعین حرکت کرتے رہتے ہیں۔ سامعین کی موجودگی سے ان ڈرامائی موفولاگوں کے اسلوب میں گفتگو اور بات چیت کا انداز پیدا ہوا ہے۔ ”امانت“ میں بستر مرگ پر پڑی ہوئی لڑکی کہتی ہے:-

سب چلے گئے ہیں ابا۔ بس آپ!

میرے پاس بیٹھ جائیے

پلنگ پر

بس ایسے

میرے ساتھ بات کیجیے

میں مر نہیں رہی ہوں

ہلے میں آپ کو کیسے یقین دلاؤں

(امانت - کرتا سنگھ دگل)

میں مر نہیں رہی ہوں

ڈرامائی موفولاگ میں سامع کو اس بات کی اجازت نہیں کہ وہ ڈرامائی مقرر

کو ٹوکے یا اس سے گفتگو کرے۔ ڈرامائی مقرر بغیر کسی رکاوٹ یا دخل کے اپنا بیان جاری

رکھتا ہے ایسٹج پر تماشائیوں کو یہ سہولت حاصل ہے کہ وہ سامع کے حلیہ، لباس، چال

اور ہیئت سے اس کی شخصیت کا بہت کچھ علم حاصل کر لیتے ہیں، سامع کے چہرے کے

تاثرات یا ان کی حرکات اور عمل سے، اشارے سے تماشائی اس کی کیفیت اور

حالت کا اندازہ لگا لیتے ہیں۔ ریڈیو پر سامع کی شخصیت پر پردہ پڑھاتا ہے اور

جب تک ڈرامائی مقرر سامع کی شخصیت، کیفیت اور خود ڈرامائی مقرر سے اس کے

رشتہ اور تعلق پر مکالموں کے ذریعہ روشنی نہ ڈالے، ریڈیو ڈرامائی موفولاگ کے

سامعین نہ تو سامع سے آگاہ ہوتے ہیں اور نہ ہی اس میں دلچسپی لیتے ہیں۔ سامع کی

موجودگی کو اس کی آمد و رفت اور حرکت و عمل کو صورت کے ذریعے نمایاں کرنا ضروری

ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ریڈیو ڈرامائی موفولاگ میں صوت اور مکالموں کے ذریعے سامع

کی موجودگی اور اس کی کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ "جوہن دئے جات دگا" میں روپ متی

سامع ہے اور وہ دینا پردہ بھرا لاگ چھڑ کر اپنی موجودگی اور کرب کو ظاہر کرتی ہے

ڈرامائی مقرر (کثیر) کے مکالمے روپ متی کی اس کیفیت اور حالت کو واضح کرتے

ہیں۔ جب دینا کا تار ٹوٹ جاتا ہے تو کثیر کہتی ہے "روپ متی یہ تم نے کیا کیا۔ تم نے

نہر کھایا اور جب ساڑا اور سامع کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے تو کثیر کے مکالمے روپ متی

کی حالت کا آئینہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح "امانت" میں لڑکی جب سامعین کو نامہ سے مخاطب کرتی ہے

تو ہمیں ان کی حیثیت اور ڈرامائی مقرر سے ان کے رشتہ کا علم ہوتا ہے وہ کہتی ہے

لڑکی: اما چپ!

اماں چپ!

بہنیں چپ!

بھائی چپ !

نوکر چپ !

(امانت کرتا سنگھ دگل)

اور جب وہ کہتی ہے ”آپ سب چپ ہیں“ سامع کے تخیل میں ماں، باپ، بھائی، بہن اور خادم سوگوار صورت لیے موجود ہوتے ہیں۔ اگر لڑکی نے پہلے سے ان سامعین کا تعارف نہ کرایا ہوتا تو ”آپ سب“ میں وہ اشارات اور عبارت نہ ہوتی جو سامع کو تصویر کاری میں مشغول رکھتی۔ اس کے علاوہ لڑکی موت سے ڈرتی ہے وہ سترہ سال کی مختصر عمر اور ارمافوں کے بے پناہ، ہجوم کے ساتھ مرنا نہیں چاہتی۔ جب وہ اپنے ارمافوں کو بیان کرتی ہے تو اس کے فائدہ ان کے افراد کی چیخیں نکل جاتی ہیں۔ ان کی سسکیاں، دبی دبی آہیں اور گھٹی گھٹی چیخیں وہ اثر پیدا کرتی ہیں جو حالت زار کے طویل سے طویل بیان سے نہیں پیدا ہو سکتیں۔ ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ کی آواز، زبان، صوتی اثرات اور موسیقی سماعتی تصویروں کو جنم دیتی ہیں اور ان میں جذب و اثر کی بے پناہ قوت ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ کے مکالمے پڑھنے میں بے ربط، بے کیف اور بے جان معلوم ہوتے ہیں، مگر یہی مکالمے ادنیٰ دھیمی خود کلامی، گفتگو اور گرمی بیان سے زندہ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ کا مناسب استعمال، جملوں کی ترکیب اور مکالموں کے اختصار سے ان کی ادائیگی اور ادائیگی میں جذبات کا اظہار ممکن ہو جاتا ہے۔

ریڈیو کے سامعین پر وگرام سننے کے لیے مجبور نہیں۔ ان کی اس آزادی اور ان کے ماحول کی وجہ سے ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ نگار کو ایسٹ ڈرامائی موزیلاگ نگار سے زیادہ ڈرامائیت، دلچسپی اور رفتار میں تیزی کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ ریڈیو ڈرامائی موزیلاگ کی ابتدا اس مقام سے ہوتی ہے جہاں وقت ضائع کیے بغیر کم سے کم مکالموں میں ڈرامائی مقرر کی ذہنی کیفیت اور متعلقہ واقعہ کا علم ہو جائے۔ اس کے ساتھ ہی ابتدائی مکالمے ڈرامائی موزیلاگ کی بنیادی کش مکش کو ظاہر کر دیں اور سامع اس میں ڈوب کر رہ جائے اور ڈرامائی مقرر کی کش مکش اس کی اپنی کش مکش بن جائے

ریڈیو ڈرامائی موفولاگ کے مصنفین نے ریڈیو کی ضرورت کو پوری اہمیت دی ہے۔ چنانچہ دگل نے ”جو بن دئے جات دگا“ کی ابتدا بڑے ڈرامائی انداز سے کی ہے اور امید ناامیدی کو آخر تک قائم رکھا ہے۔ اس موفولاگ کا عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب مغلوں کی افواج نے باز بہادر کو شکست دی اور وہ جنگلات میں پناہ پویش ہو گیا۔ وہ اپنی ماں سے زیادہ عزیز اور حکومت سے زیادہ قیمتی روپ متی کو ساتھ لے کر چار گاہے رات کی تاریکی میں روپ متی کی بے بسی اور ادھم فاق کے ناپاک ارادے روپ متی کو امید ہے کہ باز بہادر لوٹ آئے گا اور وہ وینا پر راکھ جھیرتی ہے۔ اس کی آنکھوں میں امید کے دیپک روشن ہیں اور کنیز باز بہادر کی محبت کا مذاق اڑاتی ہے جو مزدوروں کی طرح اپنی ماں چھپائے جنگلوں میں پھر رہا ہے۔ وہ روپ متی کی محبت پر طعنہ زن ہوتی ہے اور یقین دلاتی ہے کہ باز بہادر اب لوٹ کر نہیں آئے گا۔ اسی امید و ناامیدی کی کش مکش میں رات بڑھتی جاتی ہے۔ ساند کی دھڑکیں آواز آگ دگا دیتی ہے اور کنیز کی لہریہ گفتگو جلتے پرتیل کا کام کرتی ہے۔ سامعین دم سادھے انجام کے لیے منتظر رہتے ہیں۔ وینا کا تار ٹوٹتا ہے۔ دور نقیب کی آواز گونجتی ہے اور ادھم فاق کے لمحہ بہ لمحہ قریب آنے کی اطلاع دیتی ہے۔ پیروں کی چاپ ابھرتی ہے اور کنیز چونک پڑتی ہے۔ روپ نے زہر کھا لیا ہے اور ابھی تک نقیب کی آواز درود دیوار سے ٹکرا رہی ہے۔

دگل نے اسی ڈرامائیت اور فنی ہمارت کو ”ادب کی منزل“ میں برقرار رکھا ہے۔ یہ ڈرامائی موفولاگ اس وقت شروع ہوتا ہے جب نوکر صاحب کو اطلاع دیتا ہے کہ میم صاحبہ اسٹیشن گئی ہیں اور یہ اطلاع شوہر کے قلب میں تیز زخم دگاتی ہے اور وہ پاگل ہوا اٹھتا ہے۔ شوہر کے انداز بیان سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بیوی کے اس عمل سے نہایت پریشان ہے۔ اس پریشانی کا راز دھیرے دھیرے کھلتا ہے۔

”میم صاحبہ اسٹیشن گئی ہیں۔“

آخری بار ایک بیوی کے ہونٹوں کو

کسی پرانے مرد کے لمس سے ناپاک کرنے کے لیے ”

(اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

ایک طرف مرد کی حالت بے قابو ہے تو دوسری طرف یہ فکر کہ جب بیوی اسٹیشن سے لوٹ کر آئے گی تو شوہر کا اس کے ساتھ کیا رویہ ہوگا۔ یہ مصنف سامعین کو یہ فکر دے کر ان حالات کو سامنے لاتا ہے جو اس حالت کے ذمہ دار ہیں۔

شوہر نہایت بدھلن تھا۔ اس کے باوجود بیوی نے شوہر کی عسرت، غریبی اور بیماری میں ساتھ نہ چھوڑا اور کئی کئی وقت فاقہ سے رہ کر بھی ایثار اور محبت کا ثبوت دیا۔ وقت بدلا شوہر نے شراب اور عورت سے توبہ کر لی۔ ایک ایک لمحہ بیوی اور گھر کے سپرد کر دیا اور جبکہ شادی کو پندرہ سال گزر چکے ہیں۔ تین بچے ہیں اور بڑی لڑکی جوان ہو رہی ہے۔ جب گھر میں دولت کی ریل پیل ہے اس وقت اس کی بیوی نے اس سے بے وفائی کی ہے۔ دگل نے شوہر اور بیوی کے تضاد اور دونوں کرداروں کے اپنے تضاد سے جذبات کو ابھارا ہے اور دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

ڈرامائی موڈ لاگ کے آغاز اور انجام کے درمیان بسنت اور برسات کا بیان ہے۔ اس شام کا بیان ہے جب پڑوس میں آئے ہوئے فوجی کو دیکھ کر بیوی کا آنکھل ڈھلکنے لگتا ہے۔ شوہر کھرکی کے دروازے بند کر لیتا ہے تو فوجی کے سرگاہ کی ہلکی ہلکی بو بیوی کے ہونٹوں، بالوں، تکیوں، کتابوں اور پلیٹوں میں رچ بس جاتی ہے شوہر رات رات بھر ٹھٹھا رہتا ہے اور ایک دن بیوی لوٹ کر آتی ہے اور روٹی ہے۔ شوہر بے بس — بے زبان اس کے پاس بیٹھ جاتا ہے کوئی شکایت نہیں کرتا۔ ایک چھت کے نیچے دونوں کے بیچ صدیوں کے فاصلے مائل ہو جاتے ہیں۔ شوہر اندھیری راتوں میں کھرا پستول لیے ٹھٹھا ہے اور سپنوں میں کئی بار

میں نے اپنے ہاتھوں کو لہو سے لت پت دیکھا
کئی بار میں نے عورت کی کمزوری کے بیان دیے

کئی بار پھانسی کے تختے پر لٹکا

بند کمرے کی دیواروں سے

ٹھکر بن مار مار کر

میں کئی بار پھوٹ پھوٹ کر رویا

آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر

میں بے کار

دور نیلے آسمان میں انصاف ڈھونڈتا رہا۔

(اد پر کی منزل - کرتار سنگھ دگل)

خیالات آتے اور جاتے رہتے ہیں۔ آتی ہوئی موٹر کی آواز سے بیوی کے

لوٹنے کا علم ہوتا ہے اور شوہر کے اندر کا مرد خوش ہوتا ہے بیوی کو اداس دیکھ کر۔

اب اسے بھی علم ہوگا ہجر کی رات کسے کہتے ہیں۔ درد کا چاند کس طرح آگ برساتا ہے

بچہ ڈرامائی موڑ آتا ہے۔ شوہر کے دل میں درد اٹھتا ہے۔ پندرہ سال کا قرب

انگڑائیاں لیتا ہے۔ اپنی بے وفائی یاد آتی ہے اور وہ بیوی کے لیے رٹپ اٹھتا ہے

اور کچھڑ میں لٹھری ہوئی کمل کی پتی کو ہزار پائیوں سے دھونے کا عزم کرتا ہے۔

غرض ریڈیو ڈرامائی مونیٹارنگ میں کردار کی زندگی کے اس لمحہ کو پیش کیا جاتا ہے

جس میں اس کی زندگی کی اہم ترین ذہنی کش مکش موجود ہوتی ہے۔ یہ کش مکش جہاں

مختلف قوتوں کے ٹکراؤ کا احساس پیدا کرتی ہے وہاں اس کش مکش میں اتنی قوت

ہوتی ہے کہ اس سے کردار کی زندگی کے تمام اہم پہلو روشنی میں آجاتے ہیں اور

کردار اپنی تمام تر خوبیوں کے ساتھ تخیل میں زندہ جاوید ہو جاتے ہیں۔ ڈرامائی مونیٹارنگ

میں مرکزی کردار کے علاوہ دوسرے کردار اپنی بے زبانی کے باوجود اپنا مکمل تعارف

کراتے ہیں۔ مرکزی کردار کی ڈرامائی تقریر اس کے اپنے جذبات کے اظہار کے ساتھ

ساتھ دوسرے کردار کی شخصیت کو بھی واضح کرتی ہے۔ چنانچہ ”جو بن دئے جات دگا

میں ڈرامائی مقرر نے روپ متی کے کردار اور اس کی جذباتی کیفیت کو پیش کیا ہے۔

”اوپر کی منزل“ میں شوہر کی ڈرامائی تقریریں اس کی بوی کی زندگی اور نفسیاتی کش مکش کو ابھارا گیا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونیٹورنگ میں لمحاتی جذباتی کش مکش ایک مرکزی دھارے کی حیثیت رکھتی ہے اور مصنف ان تمام واقعات اور جذبات کو جن سے اس دھارے کو تقویت پہنچے گی، مرکزی جذبے سے جوڑ دیتا ہے جس کی وجہ سے ڈرامائی مونیٹورنگ میں کش مکش کے ساتھ کشش شامل ہو جاتی ہے اور ایسے واقعات سامنے آتے ہیں جو کردار کی تعمیر میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ ”امانت“ میں ایک لڑکی کی زندگی کے آخری لمحات پیش کیے گئے ہیں جو جوان موت مرنا نہیں چاہتی ہے اور اسے شدت سے اپنے محبوب کا انتظار ہے۔ لڑکی کی اس کیفیت کو پیش کرنے میں مصنف نے مختلف تکنیکوں کو استعمال کیا ہے۔ لڑکی کبھی اپنی جوان موت کا دکھ کرتی ہے تو کبھی اپنے ماں باپ اور بھائی بہنوں کا رنج و ملال بیان کرتی ہے۔ کبھی ایک کنواری لڑکی کے ارمان کا ذکر کرتی ہے تو کبھی ہاتھوں میں مہندی لگانے کا اصرار کرتی ہے۔ وہ دنیا و آخرت کے بیان سے زندگی اور دنیا کو موت اور آخرت پر ترجیح دیتی ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونیٹورنگ نظم و نثر یا دونوں کے امتزاج سے لکھے جاتے ہیں اور ڈرامائی مونیٹورنگ نگار سماعتی فن کی حدود میں رہ کر نگر و فن کے اعلا نمونے پیش کرتے ہیں۔ کہنے کو تو یہ صنف ریڈیو نے اسٹیج سے افذ کی ہے مگر یہ صنف ریڈیو کے لیے مناسب ترین صنف ہے اور اس کی پیش کش میں اعلا درجے کی ڈرامائیت محسوس ہوتی ہے جو ایک عظیم ڈرامے کی نمایاں خوبی ہے

ریڈیو فیچر

بی بی سی کی تاریخ کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یوں تو ۱۹۲۲ء میں پہلی بار ریڈیو سے ڈراما نشر ہوا مگر ریڈیو کے لیے خاص طور سے لکھا گیا ڈراما ۱۹۲۴ء میں ہی نشر ہوا۔ رفتہ رفتہ ریڈیو ڈرامے نے اپنی انفرادیت قائم کی اور اسٹیج ڈرامے سے الگ اپنی دنیا آباد کر لی۔ ریڈیو فیچر نے بہت بعد میں اپنے ابتدائی نقوش پورے کیے اور دوسری جنگ عظیم کے دوران اس نے ایک صنف کی حیثیت سے ترقی کی۔ انھیں دنوں ہندوستان میں بھی ریڈیو فیچر مروج ہوا اور بی بی سی کے زیر اثر اس نے صنفی تقاضے پورے کیے۔

یوں تو ریڈیو فیچر کی عمر ریڈیو ڈرامے کے مقابلے میں بہت کم ہے مگر جو شہرت اور مقبولیت ریڈیو فیچر کو میسر ہوئی وہ ریڈیو ڈرامے کے حصہ میں نہیں آئی۔ اس کی فاضلہ یہ تھی کہ ریڈیو ڈرامے کی پیدائش سے قبل اسٹیج ڈرامے کی ہزاروں سال کی روایت موجود تھی اور اس کے مخصوص تصورات رائج تھے۔ جب ریڈیو ڈراما وجود میں آیا تو اسے اپنا مقام حاصل کرنے کے لیے ڈرامے کے ان تصورات کا مقابلہ کرنا پڑا جو انسانی قلوب میں بہت گہرے اور راسخ تھے۔ فیچر کو اس قسم کی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا کیوں کہ وہ ریڈیو ڈرامے کی ان تمام اصناف سے مختلف تھا جو ریڈیو ڈرامے نے ادب، صحافت اور اسٹیج سے مستعار لی تھیں۔ سامعین کو فیچر کا پہلے سے تجربہ نہ تھا اور ریڈیو ڈرامے نے اس دلکش صنف کو خود ہی جنم دیا تھا۔ ریڈیو ڈرامے کے بیشتر ناقدین نے اس حقیقت کا اعتراف کیا کہ فیچر ریڈیو کی اپنی چیز ہے اس سلسلے میں لارنس گلیم (Laurence Gilliam) نے لکھا کہ

”ریڈیو فیچر کی اہمیت اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ یہ اظہار کا ایک ایسا طریقہ ہے جو ریڈیو نے اپنے لیے ایجاد کیا ہے اور یہ ان طریقوں سے مختلف ہے جو ریڈیو نے دوسرے فنون اور طباعت و اشاعت کے طریقوں سے اخذ کیے ہیں۔ یہ سرتاسر ریڈیو کی چیز ہے۔“

اس حقیقت کا اعتراف بی بی سی کے سہ ماہی کے ۱۹۵۱ء کے خزاں نمبر میں بھی کیا گیا۔ اور ریش چندر اور جی سی اوسھی نے بھی اقرار کیا کہ ریڈیو فیچر ریڈیو کی اپنی چیز ہے اور ریڈیو فیچر سے قبل اس قسم کی کوئی چیز رائج نہ تھی۔

ای۔ جے۔ کنگ۔ بل (J. King - Bull) نے ریڈیو فیچر کے لیے ریڈیو پیس (Radio piece) کی اصطلاح تجویز کی اور وال گلگڈ کو بھی یہ نیا نام پسند تھا مگر جب یہ نام قبول نہیں کیا گیا تو انھیں صدمہ ہوا جس کا اظہار انھوں نے اپنی کتاب ”برٹش ریڈیو ڈراما“ میں کیا۔ غرض ریڈیو فیچر ایک نئی ڈرامائی صنف تھی اس لیے جب ریڈیو فیچر نشر ہوئے تو انھیں سامعین کی مخصوص تصورات کا سامنا نہیں کرنا پڑا اور انھیں کافی پسند کیا گیا۔ نتیجے کے طور پر بڑی توجہ میں ریڈیو فیچر نشر ہونے لگے۔

ریڈیو فیچر کی اس شہرت اور مقبولیت کے باوجود اس کا مخصوص تصور عام نہ ہو سکا۔ عام سامعین کی بات الگ ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے ناقدین بھی فیچر کی تعریف بیان کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہی اس کا

۱ B. B. C. Features by Lawrence Gilliam

Broadcasting in India G. C. Awasthy P. 83

۲ Feature Programme by Ramesh Chander.

Studies in Broadcasting P. P. 11

۳ Broadcasting in India by G. C. Awasthy P. 81

۴ British Radio Drama by Val Gielgud P. 48

نیا بن تھا، دوسری اصناف، جو ریڈیو نے دوسرے فنون سے افذ کی تھیں، پہلے سے رائج تھیں اور ان کا تصور عام تھا مگر ریڈیو فیچر ڈرامے کی کائنات میں نیا بن گیا اور اس کا تصور بھی نیا بن گیا تھا۔ اس وجہ سے ریڈیو فیچر کی تعریف متعین کرنے میں دشواری ہوئی۔ اس کے علاوہ ایک مشکل اور بھی تھی۔ دوسرے فنون میں ”فیچر“ مختلف مفہوم اور معنوں میں مستعمل ہے۔ اس لیے عام زندگی میں اسے تو ہمارے تقریبات، فرمازدا کی تقریر اور موسیقی کے پروگرام کے لیے استعمال کیا جاتا تو سینما میں شام کے اس خصوصی پروگرام کے لیے جس میں کہانی اداکاروں کے ذریعے پیش کی جاتی ہے۔ فلم میں تفریح، ازرب اور زرار کے لیے تو صحافت میں خبروں اور تبصروں کے علاوہ دوسرے تمام مواد کے لیے فیچر کی اصطلاح مروج ہے۔ غرض عام زندگی میں اور دوسرے فنون میں فیچر مختلف پروگراموں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ ان پروگراموں میں اس قدر تنوع تھا کہ فیچر سے کسی خاص پروگرام کا تصور پیدا نہیں ہوتا تھا۔

ریڈیو میں بھی فیچر سے بہت سے موضوعات اور پیش کش کے طریقے وابستہ تھے۔ مجرد خیال، ٹھوس حقیقت، تاریخ، جغرافیہ، تعلیم، سیاست، جنگ و امن ادب و فن، شخصیت، زبان، ملک، صوبہ، شہر ادارہ اور تحریک وغیرہ پر فیچر لکھے جاتے تھے۔ فیچر کا موضوع اتنا وسیع تھا کہ اس کا حصار ناممکن معلوم ہوتا تھا۔ ریڈیو فیچر کے مفہوم کو متعین کرنے میں اس کے انداز پیش کش سے کافی گمراہی پیدا ہوئی۔ وہ پروگرام جو ریڈیو فیچر کے نام سے نشر ہوئے ان میں مجرد خیالات جیسے بہادری، جوان مردی، خوشی وغیرہ اور پہاڑوں اور دریاؤں کو متشکل کیا جاتا اور ان کو قوت گویائی عطا کی جاتی اور تصور یہ (Fantasy) کے تکنیکی حربے استعمال ہوئے۔ کبھی فیچر میں حصہ لینے والے کردار پیشہ ور صداکار ہوتے اور ریڈیو اسٹوڈیو میں کردار تخلیق کیے جاتے تو کبھی ان کو دور دراز علاقوں سے پیش کیا جاتا اور ان کے کرداروں کے لیے مائیکروفون نئی چیز ہوتا۔ کچھ ریڈیو فیچروں کی ہیئت

ایک موضوع پر مختصر مختصر تقریروں کی ہوتی یا ایک تقریر کے مختلف پیرے گراف کی جن کو مختلف راوی ڈرامائی انداز سے پڑھ دیتے اور کچھ فیچر ایسے ہوتے کہ ان میں اور ڈرامے میں فرق تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ کبھی فیچر میں تاریخی اور صحافتی پہلو غالب ہوتا ہے کبھی ان میں تخیل کی فراوانی ہوتی ہے۔

رابرٹ ڈینٹ (Robert Duncanson) اور ہانیٹ ڈنبر (Janet Dunbar) نے بھی ریڈیو فیچر کی پیش کش کے مختلف طریقوں کا ذکر کیا ہے۔ جن میں ڈرامے اور تصویروں کے بہت سے طریقے شامل ہیں۔

پیش کش کے طریقے کچھ اس قدر زیادہ اور مختلف تھے کہ ناقدین کی سمجھ میں نہیں آیا کہ فیچر کی خصوصیات کس طرح بیان کی جائیں جن ناقدین نے ریڈیو فیچر کی خصوصیات بیان کیں ان کے نظریات محدود ہو کر رہ گئے اور بہت سے اعلامیہ ریڈیو فیچر ایسے تھے جن پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا تھا۔

ان تمام دشواریوں کے باوجود مختلف ناقدین نے **ریڈیو فیچر کی تعریف** ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کی ہے اور اپنے اپنے طور پر ریڈیو فیچر کا مفہوم سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ شمساد سید اور امین اختر نے ریڈیو فیچر میں راوی کے استعمال اور تاریخی شخصیت کی مرکزی حیثیت کے علاوہ حقائق کو زیادہ سے زیادہ پیش کرنے اور مبالغہ سے پرہیز کرنے پر زور دیا ہے ان کے نزدیک ادبی نقش و نگار کو پس منظر میں رکھنا چاہیے اور ایک کامیاب فیچر جوش اور حیرانگی کا مجموعہ ہونا چاہیے۔ وہ ریڈیو فیچر کو ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف تسلیم کرتے ہیں۔ روبرٹ ویل نے اپنی کتاب "آن دی ایر (on the Air)" میں ریڈیو فیچر سے متعلق مختلف ناقدین کے خیالات قلمبند کیے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ ۱۹۳۷ء میں وال گلاڈ نے "The year of the Locust" میں لکھا کہ فیچر پروگرام ریڈیو ڈرامے کے علاوہ کوئی بھی ریڈیو

پروگرام ہو سکتا ہے اور اس کا مصنف ریڈیو ڈرامائی تخلیق کی خصوصی (Specialized) تکنیک استعمال کرتا ہے۔ لارنس گلیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اس کے نزدیک نشریات میں ریڈیو کے بہت سے پروگراموں اور خاص طور سے حقیقی (Factual) اور دستاویزی (Documentary) پروگراموں کو جنہیں مختلف تکنیکوں سے پیش کیا جاتا ہے انہیں فیچر کہتے ہیں۔ ان میں سے اکثر کو ڈرامے کی شکل (Dramatization) اور منتخب حقیقت (Edited actuality) کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ خود روبرٹ مین دلی نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا کہ :-

”۱۹۳۰ء کے آخری سالوں میں بی بی سی سے نیم ڈرامائی اور تجرباتی پروگرام نشر ہوتے تھے۔ کبھی ان پروگراموں میں حقیقی زندگی کے موضوعات ڈرامائی تدبیر یا عمل کی شکل اختیار کر لیتے تھے۔ یہ پروگرام فیچر پروگرام کہلاتے تھے اور لفظ فیچر ”فیچر پروگرام“ سے اخذ کیا گیا ہے۔“

رابرٹ ڈننٹ (Robert Dunnington) نے ریڈیو فیچر میں حقیقت پسندی کو خاص اہمیت دی ہے۔ چنانچہ بقول ان کے ”ریڈیو فیچر کا دائرہ عمل اس قدر وسیع ہے کہ ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرنا آسان کام نہیں۔ ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ یہ بنیادی طور پر ماہی یا مال کی بنیادی چیزوں یا انسانوں سے تعلق رکھتا ہے۔“ وال گلگڈرنے ”برٹش ریڈیو ڈراما“ میں جو (The years of the Locust) کے تقریباً دس سال بعد شائع ہوئی اس میں فیچر سے متعلق تحریر کیا کہ ”ریڈیو فیچر ڈرامے کی ہیئت میں نہ ہو مگر جب اسے سامعین کے لیے نشر کیا جائے تو اس کے فائدے (Design) میں ڈرامائی تکنیک استعمال کی جائے گی۔“

ریڈیو فیچر کی مختصر اور جامع تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ یہ ریڈیو ڈراما نہیں

۱۔ In the Air by Roger Marnell p.p. 48

۲۔ Enjoying Radio and Television by R. Dunnington p.p. 75-76.

ہوتا مگر اس کے لیے ریڈیو ڈرامے کے ہدایت کار اور صد کاروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان ناقدین نے کسی نہ کسی صورت میں اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ ریڈیو فیچر میں مبالغہ سے زیادہ حقیقی اور دستاویزی مواد کی اہمیت ہے۔ یہ ریڈیو ڈرامے سے مختلف ہوتا ہے مگر ڈرامائی تکنیک سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ لیونل فیلڈن (Lionel Fielden) نے ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "فیچر پروگرام ایک ایسا طریقہ ہے جس میں معلومات (Information) یا تفریح (Entertainment) کو نشریات کے تمام حاصل شدہ طریقوں اور ترکیبوں کے ذریعے مرغوب اور پسندیدہ انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔" لیونل فیلڈن نے ریڈیو فیچر کی تعریف میں اظہار اور ادائیگی کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی ہے اور اسے بیان کی ایک تکنیک تک محدود رکھا ہے۔ ریڈیو فیچر کسی بھی شکل میں لکھا اور پیش کیا جائے اس میں حقیقت نگاری کی بنیادی اہمیت ہے اور اسی خوبی پر اس کا صنفی تصور قائم ہے۔ اگر اس تعریف کو قبول کر لیا جائے تو ایک طرح سے وہ تفریحی پروگرام جن کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے اس صنف کے ذیل میں شامل ہو جائیں گے۔

4
فیچر اور حقیقت نگاری
 ریڈیو فیچر کی بحث میں "حقیقت" کو وہ انسانوں سے متعلق ہو یا چیزوں سے، ماضی سے متعلق ہو یا حال سے، بہت اہمیت دی گئی ہے اور ریڈیو فیچر میں اس کا مخصوص تصور ریڈیو فیچر میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ موضوع سے متعلق افراد کو ہی ریڈیو فیچر میں کردار کی حیثیت سے پیش کیا جائے۔ مثلاً اگر فیچر "آزاد ہند گورنمنٹ" پر لکھا گیا ہے تو ان لوگوں کو ہی بات چیت، انٹرویو یا دونوں کے ذریعے اس فیچر میں شامل کریں جو اس تنظیم سے وابستہ رہے ہیں اور وہی افراد

۱. British Radio Drama by Val Gielgud p. 48

۲. Broadcasting in India up to the period 31st March 1939-40.

حقیقت میں فحیر کو سچائی اور حقیقت سے قریب کریں گے۔ اس مقصد کے تحت جب اس ایل سنہانے "آزاد ہند گورنمنٹ" فحیر لکھا اور پروڈیوس کیا تو اس میں رادی کے ساتھ ساتھ لکشی سوامی نامقن ایس اے۔ ایٹر، لفٹینٹ کرنل شاہنواز خان، لفٹینٹ کرنل گلزار سنگھ اور دینا مکھ داس کو جو سمجھنا چاہتے تھے اس کی آزاد ہند گورنمنٹ کے کینٹ کے ممبران تھے ان کے انٹرویو شامل کیے اور اس فحیر سے متعلق سمجھنا چاہتے تھے اس کی ریکارڈنگ کی ہوئی تقریریں استعمال کیں۔ اسی طرح راقم الحروف نے اپنے فحیر "مچھیرا" میں مچھیرے اور مچھلی فروش وغیرہ کے خاکے نہیں لکھے اور نہ ہی کسی صدا کار نے ان کا پارٹ ادا کیا بلکہ کشتی کے ذریعے تالاب کے وسط میں شکار کھلتے مچھیرے سے ملاقات کی اور اس کی زندگی، اس کی معاش پسند و ناپسند، اس کے مسائل اور اس کی امیدوں کے بارے میں انٹرویو ریکارڈ کیا۔ اسی طرح مچھلی بازار میں مچھلی فروخت کرتے ہوئے مچھیروں، مچھلیوں اور مچھلی کے ایجنٹ سے بھی انٹرویو لیے۔ انٹرویو کے لیے مناسب آدمیوں کی تلاش اور ریکارڈنگ مشکل مرحلہ ضرور ہے مگر اسی سے ریڈیو فحیر میں زندگی آتی ہے کیوں کہ یہ کردار اپنی آواز کی انفرادیت، لہجہ کی خوبی اور بیان کی سچائی سے اپنا ایسا جیتا جاگتا تعارف کراتے ہیں جو ادیب صدا کار اور ہدایت کار کی مشترکہ کوششوں سے بھی ممکن نہیں ہے۔ ایڈورڈ ڈیلویسی نے ریڈیو میں حقیقت (ACTUALITY) کے مخصوص مفہوم کی تشریح کرتے ہوئے لکھا کہ "مصنفین کے ذریعے لکھے گئے اور ادا کاروں کے ذریعے پیش کیے گئے کردار اصلی انسانوں کے نمائندہ نہیں اور دوسرے فنون کے مقابلہ میں ریڈیو میں آسانی کے ساتھ انسانوں کو اپنا پارٹ ادا کرنے کے لیے پیش کیا جاسکتا ہے اور وہ اپنے پیروں پر کھڑے ہو سکتے ہیں۔ ریڈیو فحیر میں اس طرح حقیقی انسانوں کو ان کا پارٹ ادا کرنے کے لیے شامل کیا جاتا ہے وہ فحیر جو حال یا ماضی قریب سے تعلق رکھتے ہیں ان میں حقیقی انسانوں اور چیزوں کو پیش کرنا ممکن ہے۔ مگر ماضی اور ماضی بعید کے

۱. Sound Broadcasting and Society:

Edward Lewis. Relation between
University and Film Radio and Television
edited by Weckham pp 9.

حقیقی واقعات کی پیش کش میں اس قسم کی آسانیاں میسر نہیں اور نہ ہی ان کی امید کی جاسکتی ہے۔ اس حالت میں فیچر نگار تحقیق و تلاش کے بعد حقیقی مواد کا مطالعہ کر کے تخیل کے سہارے کردار تخلیق کرتا ہے۔ ان کے مکالمے ان کی تاریخی حقیقت اور حیثیت کو واضح کرتے ہیں مثال کے طور پر اکبر پر لکھے گئے فیچر میں فیچر نگار اکبر کا کردار تخلیق کر کے اسے مختلف کرداروں سے محو کلام دکھائے گا اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کو واضح کرے گا۔ ہم نہیں جانتے کہ اکبر نے کب اور کس سے کس طرح گفتگو کی اور نہ ہی اس کا واضح ثبوت موجود ہے۔ مگر ہم تاریخی حقائق سے اتنا ضرور جانتے ہیں کہ اکبر نے ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو برابر کا درجہ دیا۔ وہ مختلف مذاہب کی عزت کرتا تھا۔ اکبر کا کردار اسی تاریخی اور ضروری سچائی کے ارد گرد تعمیر ہو گا اور جب تک اکبر کے مکالمے اس مرکزی خیال کو واضح کرتے اور تقویت دیتے رہیں گے اس وقت تک یہ کردار فیچر کی ضرورت کو پورا کرتا رہے گا اور اگر یہی کردار غیر مسلموں پر عتاب نازل کرتا ہو یا محسوس ہو گا تو یہ کردار ڈرامے یا تصویر کے لیے تو موزوں ہو سکتا ہے ریڈیو فیچر کے لیے نہیں۔ ان حالات میں فیچر نگار کو تخیل کے پرداز کی اجازت ضرور ہے مگر تاریخی اور تسلیم شدہ سچائی سے گریز ممکن نہیں ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے فیچر ”اکبر اعظم“ میں اکبر کے تسلیم شدہ عقائد اور کارناموں پر اکبر کے کردار کی بنیاد رکھی ہے۔ ساغر نظامی نے ”اسوۂ حسنہ“ میں ابوالکلام آزاد کا کردار تخلیق کیا اور ابوالکلام کے مکالمے ان کے خطبہ صدارت رام گڑھ ۱۹۴۷ء، ترجمان نقاد تحریک آزادی نمبروں اور تذکرہ کی روشنی میں تحریر کیے اور ان کے تسلیم شدہ تصورات اور شخصیت کو ہی فیچر میں شامل کیا۔ چنانچہ ”جنگ آزادی کے شعلہ فشاں مورچے پر راہ اور وقت کے اندیشوں“ کے بارے میں ابوالکلام آزاد کے خیالات زبانی نے، جو ابوالکلام کا پارٹ ادا کر رہے تھے، ادا کیے جو تذکرہ سے لیے گئے تھے۔

”بڑے بڑوں کا عذر یہ ہوتا ہے کہ وقت سامعہ نہیں دیتا اور سرد سامعہ اسباب کار فراہم نہیں۔ لیکن وقت کا فاتح اعظم اٹھتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر وقت سامعہ نہیں دیتا تو میں اس کو ساعتہ لوں گا۔ سرد سامان

نہیں تو میں اس کو ساتھ لوں گا اگر زمین موافق نہیں تو آسمان کو اتارنا چاہیے۔ اگر آدمی نہیں ملتے تو فرشتوں کو ساتھ دینا چاہیے اور اگر ان لوگوں کی آوازیں گونگی ہو گئیں ہیں تو پتھروں کو بولنا چاہیے۔ اگر ساتھ چلنے والے نہیں، درختوں کو دوڑنا چاہیے۔ اگر دشمن بے شمار ہیں تو آسمان کی بجلیوں کی بھی گنتی نہیں۔ اگر رکاوٹیں اور مشکلیں بہت ہیں تو پہاڑوں اور طوفانوں کو کیا ہو گیا ہے کہ راہ صاف نہیں کرتے۔

وہ زمانے کی مخلوق نہیں ہوتا کہ زمانہ اس سے چاکری کر لے۔ وہ وقت کا خالق اور عہد کا پالنے والا ہوتا ہے اور زمانے کے حکموں پر نہیں چلتا بلکہ زمانہ آتا ہے تاکہ اس کی جنبش لب کا انتظار کرے۔ وہ دنیا پر اس لیے نظر نہیں ڈالتا کہ کیا کیا ہے جس سے دامن بھریں۔ وہ یہ دیکھنے کے لیے آتا ہے کہ کیا کیا نہیں ہے جس کا دامن پورا کر دوں۔ اس کا ضمیر بخشش و عطا ہے طلب و سوال نہیں۔ اس کی نظریں طاقت کی بلندی نہیں نا بیتیں۔ ہمیشہ اپنے ہاتھ کی رسائی اور حد کی بلندی دیکھتی رہتی ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد کی حب الوطنی، جنگِ آزادی کی لگن کوئی چھپی ہوئی بات نہیں۔ ان کے عزم کی بلندی ہمارے بھی بلند ہمتی اور ابوالکلام کے کردار کے منہ سے یہ مکالمے ان کی شخصیت کی بنیادی سچائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اگر یہی کردار زندگی سے لڑنے کے حوصلہ کو کھودے اور اس طبقہ کی ناستدگی کرے جو آزادی کا خواہاں نہ تھا تو یہ کردار ریڈیو نیچر کے لیے مہمل اور ناپسندیدہ بڑے گا۔ اقبال مجید نے اپنے فیچر ”دارا شکوہ“ میں دارا اور اورنگ زیب کی شخصیت کے اٹل اور کھٹوس پہلوؤں کو ظاہر کیا اور ان تاریخی شخصیتوں کے مکالمے ان کے کردار کو واضح کرتے ہیں اور حقیقت کا احساس دلاتے ہیں۔

دارا: جہاں پناہ میں آپ سے درخواست کرتا ہوں کہ یہ نا انصافی ہے۔

ہندو مسافروں کے ساتھ یہ سلوک کسی طرح روا نہیں۔ میں تختِ سلطانی سے زیادہ کروں گا کہ اس نام سے کوئی رقم ہندو یا تریوں سے نہ وصولی جائے رعایا شہنشاہ کے ہاتھوں میں خدا کی امانت ہے ظل سبحانی۔ ہمیں دلوں پر حکومت کرنا ہے لوگوں کے مسلک اور دنیوں پر نہیں۔

دارا کے ذہن پر ہندو تصورات کا گہرا اثر تھا اور دارا کے یہ مکالمے اس تاریخی سچائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:-

دارا۔ یہ کس زمین کی خوشبو ہے پنڈت جگنناح؟ دل بار بار پوچھتا ہے کہ اے ہندستان۔ اے رام لکشمی اور ارجن کی سرزمین، اے کرشن کی مری کے دیش میرے دل میں تجھے جاننے کی پیاس ہے۔ تجھے اپنانے کی حسرت ہے۔۔۔ اقبال مجید نے دارا کی طرح اورنگ زیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا ہے جو تاریخ کا جزین چکے ہیں۔

اورنگ زیب۔ (غصہ سے) ہم اورنگ زیب ہیں چھتر سال۔ دکن میں ہوا خوری ہماری منزل نہیں۔ ہمارے ایک ایک سوار سے کہہ دو کہ گھوڑے کی پیٹھ پر جاگتا رہے۔ ایک ایک لمحہ قیمتی ہے۔ ہم دارا نہیں کہ دلی کے دربار میں علی حضرت کے مصاحب بن کر شاہ بلند اقبال کے لقب پر خوش ہو جائیں ہم سپاہی ہیں راجہ چھتر سال۔

اور جب اورنگ زیب اپنے بیٹے سے مخاطب ہوتا ہے تو اس کے خوفناک ارادے ظاہر ہوتے ہیں۔

اورنگ زیب۔ سلطان محمد، فرزند من ہمیں اس دن کی جستجو ہے جب دلی تخت کا انتخاب ملو اور کرے گی اور دارا کا سر ہمارے نیزہ پر ہوگا۔

یہ مکالمے بے بنیاد نہیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ اورنگ زیب نے اپنے مقاصد کی خاطر دارا کو زندگی سے محروم کر دیا۔ ریڈیو فیچر میں اس قسم کی حقیقت نگاری کی اہمیت ہے۔ یہ حقیقت نگاری صرف کرداروں اور مکالموں تک ہی محدود نہیں۔ فیچر کے ماحول

پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے اس لیے فیچر نگار کے لیے تاریخ کا مطالعہ اور مستند حوالوں کی تلاش وجہ بہت اہمیت رکھتے ہیں اور اس کی شخصیت میں سنجیدگی اور نظم و ضبط بہت ضروری ہیں۔

ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈراما

ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے کچھ ناقدین مثلاً وال گلاڈ نے اس حقیقت پر زور دیا تھا کہ ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈرامے میں فرق ہے اور یہ کہ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی تکنیکی حربوں کو استعمال کرتا ہے۔ دراصل جب ریڈیو فیچر میں واقعات کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے کے لیے پلاٹ اور کردار تخلیق کیے جاتے ہیں اور جب فیچر نگار تخیل سے کام لیتا ہے تو ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈرامے میں فرق تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

شمشاد سید اور امین اختر نے ریڈیو فیچر کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ”اس قسم کے ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ راوی کا بیان کھور کا ہی عرصے میں ہمیں دنیا کی تاریخ کے کسی دور میں پہنچا سکتا ہے اور لوگ ہم آنے والے مناظر سے پوری طرف لطف اندوز ہونے اور صحیح مطالب افذ کرنے کے قابل بن جاتے ہیں۔“

اور مثال میں وہ آل انڈیا ریڈیو پیشاد سے نشر ہونے والے فیچر کے کچھ حصے نقل کرتے ہیں۔

”موسیقی فیڈان فیڈ

راوی۔ (فیڈان) کہنے والے کہتے ہیں کہ زمانہ قدیم میں رومنوں نے ایک ایسی ذی شان اور پُر جلال سلطنت کی داغ بیل ڈالی کہ یہ عظمت و حشمت پھر کسی کو نصیب نہ ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ انسانی جذبات اور خواہشات پر تہذیب کا ملمع نہ چڑھا تھا۔ ہر انسانی جبلت کی تکمیل بے خوف و خطر کی جاتی تھی۔ طاقت اپنی ہوس کی قربان گاہ پر ہر قسم کی بھینٹ چڑھاتی۔ نوجوان ”شیرائیں جن کے بھرپور اور بلوریں جسموں میں گرمی حیات لڑتی تھی اور

حسین کنیزیں جن کا شباب چشموں کی طرح ابلا پڑتا تھا محض دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ذبح کر دی جاتیں۔

(میوزک فیڈان فیڈ)

راوی ۲۔ (فیڈان) ٹی ٹیٹس کا شہر جو رومن ایمپائر کی انگوٹھی کا سب سے خوبصورت نگینہ تھا ڈالینوس کی عظیم الشان مندر کی وجہ سے شہرت دوام حاصل کر چکا تھا اس کا مندر شہر کے ایوانوں میں اس طرح نظر آتا تھا جیسے بالشتیوں کے گروہ میں ایک دیو اس کے مینار اگر آسمان کو چھو رہے تھے تو نیچے ان کی محرابیں اپنا کشادہ سینہ کھولے باتمکت و اقشام استادہ تھیں۔ آج ڈالینوس کے مندر کے آگے بڑی چہل پہل ہے؟ فیڈ

(لوگوں کا شور فیڈان)

مصنفین ریڈیو ڈراما اس مثال کے بعد لکھتے ہیں کہ یہ بیان سن کر آپ سمجھ جاتے ہیں کہ آپ کے سامنے تاریخ کا ایک ایسا باب کھلنے والا ہے جس میں چند ٹھنوں کی خوشی کے لیے خونی کھیل کھیلے جاتے ہیں۔ اب اگر ڈرامے کے دوران ایک وحشیانہ قتل کا سین آپ کے سامنے آئے تو آپ متعجب نہ ہوں گے۔ کیونکہ آپ اس کے لیے تیار ہو چکے ہیں اور اگر آپ کا تخیل قدرے تیز واقع ہوا ہے تو آپ خود بخود جاہیں گے کہ اب کوئی ہولناک واقعہ سامنے آئے۔ ان حالات میں تصور کی اس توقع کو پورا نہ کرنا یقیناً غیر فطری ہو گا؟

بلاشبہ ریڈیو فیچر میں راوی کو استعمال کیا گیا ہے اور اس سے بہت سے ڈرامائی مقاصد پورے کیے گئے ہیں۔ عمیق حنفی کا ”پیغمبر اور پیغام“ دو راویوں اور ایک راویہ کے ذریعے پیش کیا گیا ہے مگر راوی ریڈیو فیچر کی نمایاں خوبی نہیں۔ ریڈیو کے ابتدائی دنوں سے ہی ریڈیو ڈرامے میں راوی کو شامل کیا گیا ہے اور اورسن ویلز (Orson Wells) نے اپنے ڈراموں میں اس کا وافر استعمال کیا ہے۔ مثلاً سید اور امین اختر نے ”ریڈیو ڈراما“ میں فیچر کے مسودوں کے علاوہ ایک ڈراما ”حجمہ ساز“

بھی شامل کیا ہے۔ اس کا ابتدائی سین اس طرح شروع ہوتا ہے۔

پہلی آواز: یہ پتھر سے یا دیوی بذاتِ خود بر فانی لباس میں اتر آئی ہے۔
دوسری آواز: جیسے دیوتاؤں نے اپنی محبوبہ کو اپنے ہاتھوں سے تراش کر
زمین پر اتارا ہو

تیسری آواز: میں تو یہ دیکھ رہا ہوں کہ کب دیوی کے لب ہلیں
پہلی آواز: صنای کا یہ نادر نمونہ یقیناً کسی انسانی ہاتھوں کا شرمندہ احسان
نہیں۔

دوسری آواز: بنانے والا تو ہے انسان ہی مگر دیوتاؤں سے کم نہیں۔
تیسری آواز: کون؟
دوسری آواز: زرفا

پہلی آواز: کوئی اجنبی ہے
دوسری آواز: یہاں آئے اسے کئی دن ہوئے۔ ابھی تو آیا ہے۔ پہار کے پہلے
پھول سے زیادہ حسین اور دیوتاؤں سے زیادہ جمیل۔

پہلی آواز: وہ نوجوان جسے لوگ ساحر کہتے ہیں۔
دوسری آواز: ہاں جس کی لمبی انگلیاں قدرت کے آوارہ حسن کو مجسموں میں
قید کر دیتی ہیں۔

پہلی آواز: اور لیوں اس پر ابدیت کی مہر لگا دیتی ہیں۔
(جمع کا شور۔ دورانِ شور میں آواز۔ ہٹو ہٹو۔ راستہ چھوڑو
شامی ملکہ کا معتمد فاص)

شمارد سید اور امین اختر نے پہلی مثال ایک ریڈیو فیچر سے دی تھی اور میں نے
دوسری مثال انھیں کی تصنیف میں شامل ایک ریڈیو ڈرامے سے دی ہے۔ اگر ہم اس
دوسری مثال میں شامل پہلی، دوسری اور تیسری آواز کو پہلا، دوسرا اور تیسرا راوی
تسلیم کر لیں تو اندازہ ہو گا کہ یہ آوازیں بھی دیہی کام انجام دے رہی ہیں جو ریڈیو فیچر میں

راوی انجام دیتا ہے۔ قمر جالی کے ”مٹھی بھر دھول“ میں مورخ کا کردار راوی کا ہی ایک روپ ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے علاوہ اسٹیج ڈرامے کے ابتدائی سین میں ایسے کردار اسٹیج پر آتے ہیں جن کی کوئی خاص حیثیت نہیں اور وہ اپنی گفتگو میں آنے والے سین کے لیے ضروری تفصیلات مہیا کرتے ہیں۔ ان کی گفتگو سے ڈرامے کے مومنوع، کش مکش اور کرداروں کا علم ہوتا ہے۔ کبھی کبھی کسی اہم کردار کی خود کلامی کے ذریعے یہ مقصد حل کیا جاتا ہے۔ یونانی ڈرامے میں مقررہ تقریر (Set speech) ان مقاصد کو پورا کیا کرتی تھی جسے بور میں ترک کر دیا گیا۔ ہملٹ کے ابتدائی سین میں ہوریشیو..... (Horatio) کی تقریر ڈرامائی عمل کے پس منظر کو ظاہر کرتی ہے۔ ان مثالوں سے یہ حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے کہ راوی ریڈیو فیچر کا درجہ امتیاز نہیں اور ریڈیو فیچر سے قبل ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے نے مختلف طریقوں سے ضرورتوں کو پورا کیا ہے جنہیں مصنفین ریڈیو ڈرامے نے راوی سے منسوب کیا ہے۔ اسی طرح ریونی سرن شرما نے بھی ریڈیو فیچر کے بارے میں لکھا ہے کہ ریڈیو ڈراما نگاروں نے فلیش بیک اور مونٹاژ کی تکنیک کے استعمال سے ڈراموں میں خوبصورت اضافے کیے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ”اس کے لیے ریڈیو ڈراما نگاروں نے سنکرت اور انگریزی ڈرامے کے ”سو تر دھار“ اور ”بارڈ“ کے روایتی کرداروں کو کمپیٹری کے روپ میں اپنا کر بڑے بڑے ناولوں اور افسانوں کو ڈرامے کے قالب میں ڈھالا ہے اور اس طرح ڈرامے کی اس شکل کو جنم دیا جسے فیچر یا روپک کہتے ہیں۔“ ریونی سرن شرما نے فیچر کی تعمیر میں راوی کی کمپیٹری کو بہت اہمیت دی ہے اور انھوں نے ناولوں اور افسانوں کو فیچر کہنے میں صداقت سے کام نہیں لیا۔ وہ ناول یا افسانے جن کو ڈرامائی ہیئت میں پیش کیا جاتا ہے انھیں ”ریڈیو ڈراما روپ“ کہتے ہیں فیچر نہیں۔ ایک اعلا اور ستوار فیچر میں راوی سے زیادہ اہم دوسرے عناصر کا فنی التزام ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ریڈیو فیچر میں راوی کو اہمیت حاصل ہے مگر وہ فیچر کی تمام تر کائنات نہیں۔

یونانی ڈرامے سے جدید ڈرامے تک ڈرامے نے کتنی ہی صورتیں بدلیں پھر بھی

اس کی ہیئت کو اہمیت حاصل ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے ہیئت کے کتنے ہی تجربے کیے اور وہ ڈراما جو ابھی تک حال سے مستقبل کی طرف ترقی کرتا تھا وہ حال سے ماضی، ماضی سے حال اور حال و ماضی کے امتزاج سے تکمیل پانے لگا۔ ریڈیو فیچر بھی ریڈیو ڈرامے کی طرح کسی خاص ہیئت کا پابند نہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ریڈیو فیچر کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ ریڈیو فیچر سادہ بیان، ڈرامائی ٹکڑوں، صوتی اثرات، موسیقی بات چیت اور گفتگو کے ٹکڑوں کے ذریعے مختلف شکلوں میں پیش کیے جاتے ہیں اور مواد کی مناسبت اور فیچر نگار کے تخلیقی شعور کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کوئی بھی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ دراصل ریڈیو فیچر میں ہیئت اور صورت کو دخل ہے مگر اس کا فنی تصور حقیقت کے اظہار پر قائم ہے اور ریڈیو فیچر میں حقائق کا اظہار جس فنی طریقے سے کیا جائے گا اس کی فنی قدر و قیمت اسی قدر زیادہ ہوگی۔ حقیقت پر زیادہ توجہ دینے سے ہی ریڈیو فیچر اور ڈرامے میں حد فاصل قائم ہوتی۔

ڈرامے میں بھی خاص طور سے حقیقت نگاری کے زیر اثر حقائق پر زور دیا گیا اور ایسے واقعات اکر دار اور ماحول پیش کیے گئے جن میں مادرائیت اور فوق لفظ عناصر نہیں تھے۔ اس قسم کے ڈراموں کے کردار اور واقعات کو حقیقت سے عاری نہیں کہا جاسکتا۔ سدھانمہ کمار اسی فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :-

”فیچر میں حقائق کی ڈرامائی پیش کش ہوتی ہے۔ حقائق کا مطلب

یہاں خاص طور سے حقیقی واقعات سے ہے۔ ڈراما نگار، کہانی نگار

اور دوسرے فن کار اپنی تخلیق کی بنیاد تخیل پر رکھتے ہیں مگر ان کے

پیش کیے گئے مضامین غیر حقیقی نہیں کہے جاسکتے۔ لیکن فیچر نگار کے لیے

یہ ضروری ہے کہ وہ حقیقی واقعات پر ہی اپنی تخلیق کی بنیاد رکھے۔“

اس فرق کو اس طرح بھی واضح کیا جاسکتا ہے کہ تاریخی ڈرامے میں تاریخی واقعات

کو کافی اہمیت حاصل ہوتی ہے مگر اس کے باوجود تاریخی ڈرامے میں تاریخ سے

زیادہ ڈرامائیت اہمیت رکھتی ہے۔ اس ڈرامائیت کی خاطر ڈراما نگار آغاز سے

انجام تک کبھی تاریخ سے استفادہ کرتا اور کبھی اسے ایک بیڑی سمجھ کر توڑ دیتا ہے۔
 شیکسپیر نے اپنے کئی تاریخی ڈراموں میں ان حقائق کو زاموش کر دیا جو اس کے فن پر
 اثر انداز ہو رہے تھے۔ امتیاز علی تاج نے "انارکلی" میں ڈاکٹر محمد حسن نے "میر تقی میر"
 میں تاریخ سے زیادہ ڈرامائیت کو اہمیت دی اور نیم تاریخی واقعات اور داستانوں
 پر ڈراموں کی بنیاد رکھی۔ ڈرامے میں ڈراما نگار تاریخ سے کچھ یوں ہی سا تعلق رکھتا
 ہے اور وہ اس کی پابندی کے لیے مجبور نہیں۔ وہ ڈرامہ نگار ہے مورخ نہیں۔ ڈراما
 نگار زندگی کی حقیقتوں کو زاموش نہیں کرتا اور اپنے تخیل پر بھروسہ کرتا ہے جو زندگی
 کی حقیقتوں کو نیا روپ دیتا ہے اور اس تخیل کو فن کا مقام دلاتا ہے۔ ڈراما نگار
 کے برعکس فیچر نگار جب کسی واقعہ یا چیز پر فیچر تحریر کرتا ہے تو وہ مستند حقائق، تاریخی
 حوالوں اور دستاویزوں کی پابندی کرتا ہے۔ تخیل سے کام لیتا ہے مگر اس کا تخیل
 حقائق سے دور نہیں ہوتا وہ ان کو فنی اسلوب بخشتا ہے۔ رابرٹ ڈننیٹ
 (Robert Dunn et) نے ڈرامے اور فیچر کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے
 لکھا تھا کہ "ڈراما صحیح معنوں میں تخیل کی پیداوار ہے مگر اس فرق کو ملحوظ نہیں رکھا
 گیا ہے۔ فیچر نگار حقائق کے اظہار میں اکثر کردار تخلیق کرتے ہیں اور بہت سی چیزیں
 مثلاً ندی، پہاڑ اور جانوروں کو مشکل کرتے ہیں اور تصور یہ (Fantasy)
 کے تکنیکی حربوں کو استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے کسی تخیل خیز فیچر (Imaginative
 Feature) اور ڈرامہ میں فرق قائم کرنا مشکل ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فیچروں
 کی اکثریت حقائق پر مبنی ہے۔ فیچر نگار اصل خیال (original idea)
 مصنف کے تخیل کا معرض تعمیر نہیں ہوتا بلکہ فیچر نگار کے حال ماضی کے کسی پہلو کو پیش
 کرنے کی دلچسپی سے نشوونما پاتا ہے۔ کسی تاریخی واقعہ پر لکھے گئے فیچر میں حقیقی تاریخ
 اور دستاویز کی پابندی ہوتی ہے اور اسی موضوع پر لکھے گئے ریڈیو ڈرامے میں اس
 قسم کی کوئی پابندی ضروری نہیں اور اچھے فیچر حقائق اور تخیل کے امتزاج سے لکھے
 گئے ہیں۔ تخیل کی ذرا سی آپرنگ فیچر کے حقائق کو تاریخ اور صحافت کی جلدوں سے نکال کر

فن کی مزاج پر پہنچاتے ہیں اور وہ ہمارے ذوق جمال کو آسودہ کرتے ہیں۔ عمیق حنفی نے ڈرامے اور فیچر کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ :-

”روپاک اور ڈرامے میں فرق ہے۔ ڈراما ادبی صنف ہے اور روپاک

صحافتی۔ روپاک کسی واقعہ یا کسی حقیقت کے آس پاس لکھا جاتا ہے

اور ڈرامے کی بنیاد کسی افسانے یا داستان پر ہوتی ہے۔ روپاک میں

مواد اور ڈرامے میں صورت کو افضلیت حاصل ہے۔ روپاک واقعیت

کو سمجھتا ہے اور ڈراما تخیل کو۔ روپاک کے ذریعے واقعاتی تفریح

ہوتی ہے اور ڈرامے کے ذریعے جذباتی اور خیالی؟

بلاشبہ فیچر حقیقت کے آس پاس لکھا جاتا ہے اور اس میں صورت سے

زیادہ مواد کی اہمیت ہوتی ہے۔ مگر فیچر سے صرف واقعاتی تفریح ہی نہیں ہوتی اور نہ

ہی ڈرامے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی بنیاد کسی افسانے یا داستان پر ہو۔ اس کے

علاوہ ڈراما ایک ادبی صنف نہیں بلکہ ٹھیٹر کے فن کا ایک مطبع فن ہے جس میں

امدیت سے زیادہ ٹھیٹر کے فن کی اہمیت ہے۔ ایک ڈراما کسی حقیقی واقعہ یا

واقعات پر لکھا جاسکتا ہے مگر ڈراما نگار پر اس واقعہ کی مکمل اطاعت ضروری

نہیں۔ ایک اعلیٰ فیچر صرف صحافت اور تاریخ کا بیان نہیں ہوتا۔ اس میں فوٹو گراف

کی تصویر کی بے کیف اور بے مزہ صداقت نہیں ہوتی اس میں فکر و فن کا خوبصورت

استراج ہوتا ہے۔ اور وہ فن کا مقام حاصل کرتا ہے۔ اسی مقام کے حصول کے لیے

فیچر نگار ڈرامے کے تاثراتی اسلوب (Impressionistic style)

اور تعمیری سافت اور انداز کی پیروی کرتا ہے۔ جب فیچر میں ڈرامائی تکنیک استعمال

ہوتی ہے تو حقیقت کا بیان سادہ اور بے رس نہیں رہتا۔ اس میں دلچسپی اور

دل کشی پیدا ہوتی ہے۔ جانیت ڈنبر (Janet Dunbar) نے تاریخی

فیچر اور تاریخی ڈرامے کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ڈرامے میں کہانی ڈرامے

کی ہیئت میں کہی جاتی ہے اور اس میں ڈرامے کی اہمیت ہوتی ہے اور فیچر میں موضوع سے متعلق زندگی کا کوئی گوشہ یا پہلو پیش ہوتا ہے اور اس میں مکالمہ یا صوتی اثرات صرف اس لیے ہوتے ہیں کہ وہ سادہ بیانیہ انداز سے بہتر ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مکالمہ اور ڈراما موضوع کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ فیچر نگار، ڈراما نگار اور ہدایت کار کی تمام آسائشوں، آزادیوں اور نعمتوں سے فائدہ اٹھاتا ہے اور اپنے فن کی تکمیل کرتا ہے۔ فیچر میں مواد کی اہمیت اور اولیت اس کی صورت اور تاثر پر اثر انداز نہیں ہوتی اور اس کے فن کا درجہ حاصل ہونے میں مانع نہیں ہوتی۔ فیچر میں موضوع کے تمام واقعات اور پہلو ایک ربط اور تسلسل سے پیش ہوتے ہیں ان میں کوئی بکھراؤ اور انتشار نہیں ہوتا۔ وحدت تاثر جسے ناقد بن نے ڈرامے کی چوتھائی اکائی تسلیم کیا ہے اور جو کسی بھی فن پارے کے لیے اشد ضروری ہے وہ فیچر میں پائی جاتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو فیچر میں وحدت تاثر اور مرکزیت کے بارے میں اپنے ان خیالات کا اظہار کیا ہے:

”فیچر کی کوئی مقررہ ہیئت نہیں جیسی کہ ڈرامے کی ہوتی ہے۔ اس سے

یہ شک ہوگا کہ فیچر میں انتشار ہوتا ہے اور اس میں وحدت اور مرکزیت

نہیں ہوتی جو ڈرامے میں ہوتی ہے لیکن حقیقت اس سے مختلف ہے

فیچر کی بے شکل اور آزاد تخلیق کو متحد رکھنے والا اس کا مرکزی خیال ہے

ڈرامے میں ایک واقعہ تکمیل کو پہنچتا ہے جبکہ فیچر میں ایک خیال۔ فیچر

میں ایک موضوع کا مختلف زاویوں سے مطالعہ کرتے ہوئے ایک

خیال کو پیش کیا جاتا ہے ایک تاثر کو پیدا کیا جاتا ہے؟

اس میں شک نہیں کہ ریڈیو فیچر میں مرکزی خیال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے

اور فیچر کے تمام اجزا اس مرکزی خیال کے تابع ہوتے ہیں اور ایک تاثر کو جنم دیتے ہیں

مگر تاثر کی یہ اکائی صرف فیچر تک ہی محدود نہیں۔ ڈرامے میں بھی تمام واقعات کو ایک نکتہ

۱. Writing for Radio by Janet Dunbar P. 40

۲. ریڈیو نائٹ۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۰۸

پر مرکوز کر دیا جاتا ہے اور ایک تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ فرق یہی ہے کہ ریڈیو فیچر میں جس طرح حقیقی مواد وہ افراد کی شکل میں ہو یا تحریر کی، شامل ہوتا ہے وہ ڈرامے میں ممکن نہیں ریڈیو فیچر نے جذبہ دائر کے لیے ڈرامائی تکنیک اور ریڈیو ڈرامے کی تمام آسانیوں کو اپنایا اور اس کے نتیجہ میں اسے ایک فن کا درجہ نصیب ہوا۔ ششاد سید اور امین اختر نے تحریر کیا تھا کہ ”ہر ایک کامیاب فیچر جوش اور حیرانگی کا مجموعہ ہونا چاہیے“ اور روجر مین ویل (Roger Manvell) نے ڈائمنڈ ہاربر (Diamond Harbour) کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا کہ ”یہ پروگرام صحافت کے انداز میں شروع ہوا اور بہت سی اچھی تقریروں کی طرح اپنے آپ میں ایک چھوٹے اور کم درجہ (minor) کے فن کی شکل میں ختم ہوا“ دراصل ایک کامیاب اور اعلیٰ پایہ کا فیچر فن کی پختی سطح پر ہی ختم نہیں ہوتا اس میں صحافت، تاریخ اور تقریر کی صداقت ہوتی ہے۔ صوتی اثرات، موسیقی اور الفاظ کی جادو بیانی ہوتی ہے، کردار اور واقعات اپنی پوری سچائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں اور فیچر نگار کی فنی بصیرت ان تمام عناصر میں تخیل آمیزی کرتی ہے اور اندرونی ربط و تسلسل سے ایک تصویر کا خاکہ بناتی ہے اور ہدایت کار ریڈیو محوٹر کے تمام عناصر سے ان میں رنگ بھرتا ہے انہیں آواز اور آہنگ دیتا ہے اور فیچر سن کر بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بصیرت مسرت آمیز ہوتی ہے۔ اس میں شگفتگی ہوتی ہے، یہ مسرت اور بصیرت قرۃ العین حیدر کے ”متاع غالب“ ہنس کمار تیواری کے ”امیر خسرو“ ڈاکٹر محمد حسن کے ”نقش فریادی“ امرت لال ناگر کے ”ہند ستانی ڈرامے کے سو سال“ قمر جمالی کے ”جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں“ اور اقبال مجید کے ”دارا شکوہ“ کو سن کر محسوس ہوتی ہے۔

اس مسرت اور بصیرت کو حاصل کرنے کے لیے ڈراما نگار اور فیچر نگار مختلف راستے اختیار کرتے ہیں۔ ڈرامے میں پلاٹ کو خاص اہمیت حاصل ہے اس میں کسی واقعہ یا قصہ کا ارتقا، پہنا ہے اور کش مکش اور تصادم کے ذریعے واقعات نقطہ عروج سے

۱۔ ریڈیو ڈراما ششاد سید۔ امین اختر۔ صفحہ ۳۲

۲۔ on the Air by Roger Manvell p.p. 170

ہو کر انجام کو پہنچتے ہیں۔ اس میں کردار اور پلاٹ ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں اور ایک دوسرے کا ذمہ نتیجہ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک یا دو اہم کرداروں پر تمام توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اس میں ٹائپ کردار بھی ہوتے ہیں مگر اعلیٰ اور عظیم ڈراموں کے کردار اپنی انفرادیت اور ہمہ گیری میں یکتا ہوتے ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عمومیت میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہوتا ہے۔ ڈرامے کے انجام کے لیے ڈرامائی اقسام بہت اہم ہے اور اس مقصد کے تحت ڈراما نگار نہ صرف عام ڈرامے میں بلکہ تاریخی ڈراموں میں ضروری تبدیلیاں کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں پلاٹ اور کردار کو ثانوی حیثیت حاصل ہے فیچر نگار عام طور سے ٹائپ یا مثالی کرداروں کو پیش کرتا ہے اور صرف تاریخی کردار یا کسی شخصیت پر لکھے گئے فیچر میں ہی ایک یا دو کرداروں کو دوسرے کرداروں سے بلند سطح پر دکھاتا ہے وہ ان کرداروں کی پیش کش میں ان کے عمل کو ضروری اہمیت دیتا ہے مگر ان کی سیرت کی تعمیر میں اس کردار کی زندگی کی جھلکیوں، تاریخی اور مستند حوالوں اور بیان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ راقم الحروف کے ”مچھرا“ کے کردار اپنے طبقہ کے نمائندہ کردار ہیں۔ اسی طرح بالی چوڑہ کے ”پولس“ مہارودیا لہ ساگر کے کردار بھی ٹائپ کردار ہیں۔ ساغر نظامی کے ”اسوہ حسنہ“ میں ابوالکلام آزاد ہی فیچر کے مرکزی کردار ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے ”اکبر اعظم“ اور نقش فریدی ”رۃ العین حیدرہ“ کے ”متاع غالب“ قمر جمالی کے ”نقش قدم دیکھتے ہیں“ میں مرکزی کردار ”اکبر اعظم“ میں ”اکبر“ اور باقی میں ”غالب“، دوسرے کرداروں سے بلند سطح پر ہے۔ اقبال مجید کے ”دارا شکوہ“ میں دارا اور اورنگ زیب کو تضاد کے لیے پیش کیا گیا ہے اور دونوں کردار ابھر کر آتے ہیں مگر یہاں بھی اورنگ زیب کا کردار دارا کی خصوصیات کے رنگ کو گہرا کرتا ہے اور اس کی شخصیت کی تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ان فیچروں میں دوسرے کردار بھی ہیں مگر وہ مرکزی کردار کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں۔ ان فیچروں میں پلاٹ بہت ڈھیلا ڈھالا ہے اور بہت سے واقعات اور جھلکیوں کو ایک ڈوری میں باندھ دیا گیا ہے۔ البتہ ”عبدالرزاق لاری“ میں

پلاٹ اور کردار فنی طور پر تخلیق کیے گئے ہیں اور اس فیچر اور تاریخی ڈرامے میں فرق صرف حقیقت بیانی کا رہ جاتا ہے۔ مختصر طور پر کہا جاسکتا ہے کہ فیچر میں نہ صرف مرکزی کردار بلکہ دوسرے کردار اور واقعات مرکزی خیال کے تابع رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ مرکزی کردار کی دوسری خوبیاں فیچر کے مرکزی خیال کی محکوم ہوتی ہیں۔ مثلاً اگر کوئی کردار کسی خاص مقصد سے پیش کیا جائے تو اس کی دوسری صفات اس مقصد کے تحت ہی جگہ پاتی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے "اکبر اعظم" قرۃ العین حیدر نے "مستاع غالب" ساغر نظامی نے "اسوہ حسنہ" ہانس کمار تیواری نے "امیر خسرو" اور اقبال ^{محمد} نے "داراشکوہ" میں اپنے مرکزی کرداروں کو دورِ جدید کے تقاضوں کے تحت پیش کیا ہے۔ یہ کردار ہندوستانیت لیے ہیں۔ وہ ہندوستان کی تہذیب، قومیت، ہندو مسلم اتحاد، بھائی چارہ اور وسیع انسانیت کے ترجمان ہیں۔ اکبر نئی تہذیب کا مہار ہے۔ غالب کا کلام ہندوستان کا تہذیبی ورثہ ہے۔ ابوالکلام آزاد ہندوستان کی "جنگ آزادی کا مجاہد" اور "دجلہ و فرات اور گنگا و جمن" کا با عظمت اور حسین سنگم ہے۔ "امیر خسرو" اور "داراشکوہ" ہندو تہذیب اور ہندوستانی رنگ میں ڈھلے ہوئے ہیں اور اکبر کی فتوحات، آزاد کی ادبی اضافوں کو ہلکے رنگ سے پیش کیا گیا ہے۔

فیچر ڈرامے کے تاثراتی اور ڈرامائی اسلوب کو کبھی گہرے اور کبھی ہلکے رنگوں سے اپناتا ہے مگر وہ اپنے انجام کے لیے خیال کی تکمیل کو ڈرامائی انجام پر قربان نہیں کرتا ہے۔ وہ ڈرامائی تعمیر اور انداز کو ضرور استعمال کرتا ہے مگر سامعین کو یہ بار بار یاد کرانا ہے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے اس کا حقیقت سے تعلق ہے۔ چنانچہ ریش چندر فیچر کی جملہ خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :-

"فیچر کو تقریر کی قطعیت میں ڈرامے کی ڈرامائی قوت شامل کرنا چاہیے
لیکن اسے ڈرامے کی طرح یوں ہی ڈرامائی فریب نہیں پیدا کرنا چاہیے
فیچر نگار کا بنیادی فرض یہ ہے کہ وہ سامعین کو یقین دلائے کہ وہ جو

کچھ کہہ رہا ہے سچ کہہ رہا ہے۔ اس کا بیان حقیقت پر مبنی ہے
اگرچہ وہ اسے ڈرامائی ہیئت میں پیش کر رہا ہے۔

ریڈیو فیچر میں پلاٹ کردار، مکالمہ، پس منظر اور ایسے ہی دوسرے ڈرامائی
عناصر شامل ہوتے ہیں۔ انھیں ڈرامائی انداز سے پیش کیا جاتا ہے، ان میں صحافت
تقریر، تاریخ کی قطعیت ہوتی ہے اور ڈرامے کی ڈرامائیت۔ اس کی بنیاد حقیقت
کی مکمل سچائی پر منحصر ہے۔ اس کا تعلق ہر اس چیز سے ہے جو گزر چکی ہے یا موجود ہے
وہ مستقبل کی فرضی داستانیں بیان نہیں کرتا وہ مستقبل کی تعمیر کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر کے صنفی تصور کی بنیاد موضوع کی صداقت پر رکھی گئی ہے
موضوع اور موضوع کا نکتہ کی طرح وسیع ہے۔ ماضی اور حال کے کسی بھی
سیاسی، اقتصادی اور تہذیبی موضوع پر فیچر لکھا جاسکتا ہے۔ اس میں مفروضات
کو دخل نہیں۔ جن موضوعات پر ریڈیو فیچر نشر ہوئے ہیں ان کی فہرست طویل ہے۔
ان میں سے کچھ کے عنوان حسب ذیل ہیں جن سے فیچر کے موضوع اور نوعیت کا اندازہ
ہوگا۔

۱۔ بالو۔ سردار بھگت سنگھ۔ کبیر داس۔ امیر خسرو

۲۔ لہروں کے پار۔ نیتاجی ہندوستان سے باہر

۳۔ اقوام متحدہ کا خراج عقیدت (گاندھی جی کے انتقال پر)

۴۔ سوادیشی۔ بے جوان۔ بے کسان

۵۔ ہندوستانی سیوک سماج اور Village Volunteer Force

۶۔ ڈی۔ ایم۔ کے۔ ریلوے پرو جیکٹ۔ ناگ ارجن ساگر ڈیم

۷۔ ہندوستان کی معدنیات۔ ہندوستانی بحریہ۔ این۔ سی۔ سی

۸۔ ناگالینڈ، راجستھان، آندھرا پردیش۔ گوالیار

۱. Feature Programme by Romesh Chander
Studies in Broadcasting Pub by All
India Radio P. 11-12

- ۹۔ ہندوستان کی قدیم یونیورسٹیاں
- ۱۰۔ پرادیپ پورٹ۔ ہندوستان کا مغربی ساحل
- ۱۱۔ آزاد ہند گورنمنٹ۔ یوم آزادی۔ یوم جمہوریت
- ۱۲۔ عید، شبِ برات۔ عید میلاد۔ دیوالی۔ دسہرہ
- ۱۳۔ پھوار۔ برسے بادریا
- ۱۴۔ ہندوستان کے سروے کے دو سو سال۔ ہندوستانی ڈرامے کے سو سال۔

۱۵۔ ہاتھی

۱۶۔ کوڑھ

۱۷۔ ہندوستان میں بہادری کی روایت۔

۱۸۔ سینائی پر اسرائیل کا حملہ

ایسے کتنے ہی موضوعات پر ریڈیو فیچر نشر ہوئے ہیں۔ ان میں مجرد خیالات، مدنیات، تہذیبی ادارے، تحریکات، شخصیات، ملک اور صوبجات، اہوار اور میلے، چرند اور پرند وغیرہ شامل ہیں۔ موضوع کے اس تنوع کے علاوہ مخصوص عقائد و نظریات کے تحت ان موضوعات کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ فیچر میں ان موضوعات سے متعلق حقائق بیان کیے جاتے ہیں اور ان پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کیا جاتا جو انسانی قلوب کو متحرک کرتے ہیں اس طرح ہمارا تجربہ بھی وسیع ہوتا ہے اور زمان و مکان میں بھیلی ہوئی چیزوں اور آبادیوں سے ایک ربط اور تعلق پیدا ہوتا ہے۔

ریڈیو فیچر کے مواد کی فراہمی کا مسئلہ موضوع اور وقت سے منسلک ہے۔
مواد ریڈیو فیچر کے موضوع کے انتخاب کے بعد مواد کا تجزیہ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ سامعین فن کے لیے کہاں تک مفید ہے اور اسے کس حد تک اس میڈیم کے ذریعے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اگر موضوع کا تعلق ماضی بعید سے ہے

توانٹریو، بات چیت اور گفتگو کے ذریعہ اصل افراد کو فہم میں پیش کرنا ممکن نہیں اس قسم کے فہم میں مستند کتابوں، حوالوں اور تاریخوں سے ضروری مواد حاصل کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً عمیق حنفی نے ”پیغمبر اور پیغام“ میں قرآن کریم، حدیثوں اور دوسری مستند کتابوں سے مواد فراہم کیا۔ اس کے علاوہ مالی کے درجہ ذرا سلام اور طامس کا رائل، گرونانک، ستراندن پنت کی تحریروں سے اس فہم میں حقیقت کا روپ بھرا۔ اگر موضوع کا تعلق ماضی قریب سے ہو تو اس موضوع سے متعلق افراد کو فہم میں پیش کرنا ممکن ہے۔ مثلاً ساغر نظامی نے ”اسوہ حسنہ“ میں ابوالکلام کی تحریروں کے علاوہ ان کی ریکارڈ کی ہوئی آواز کو بھی فہم میں شامل کیا جس سے اس فہم کی اہمیت اور افادیت میں اضافہ ہوا۔ اس کے علاوہ ایس ایل سہنائے ”آزاد ہند گورنمنٹ“ میں مستند حوالوں کے علاوہ آزاد ہند فوج اور گورنمنٹ سے وابستہ افراد کے انٹرویوز، یادوں (Reminiscences) اور سمجھائش چندر بوس کے نشریوں جیسے ریڈیو ٹوکیو سے سمجھائش چندر بوس کا پہلا نشر یہ جس میں انھوں نے انگریزوں سے کسی قسم کی مصالحت سے انکار کیا تھا اور جنگ آزادی کو تیز کرنے کا پیغام دیا تھا اور سمجھائش چندر بوس کا ٹوکیو سے شرقی ایشیا کے لیے نشری پیغام کو شام کو شامل کیا تھا۔ جو مواد سمجھائش چندر بوس کی آواز کی شکل میں دستیاب نہیں ہوا اسے سمجھائش چندر بوس کے لیے تخلیق کیے گئے کردار کی آواز کی شکل میں پیش کیا گیا۔ اس کردار کے مکالمے حقائق کی روشنی میں تحریر کیے گئے تھے۔

موجودہ دور سے تعلق رکھنے والے فہموں میں ریڈیو کے تمام ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ مواد، لاری، کردار، انٹرویو، بات چیت یا دیں اور صوتی اثرات وغیرہ کی شکل میں استعمال کیا جاتا ہے۔ محاذ کی فراہمی سے قبل موضوع سے متعلق مواد پر کافی تلاش و تحقیق کی جاتی ہے۔ فہم پر نگار بڑے صبر، تحمل اور سوجھ بوجھ سے ضروری مواد تلاش کرتا ہے۔

پیش کش ریڈیو فہم کی پیش کش کا تعلق موضوع اور فہم پر نگار کے تخلیقی شعور

سے ہے۔ ریڈیو فیچر کی پیش کش میں ایک طرف تو ریڈیو اور ڈرامے کے تکنیکی حربے اور آسانیاں میسر ہیں تو دوسری طرف اسٹوڈیو سے باہر دور دراز علاقوں تک ہدایت کا راہ اور فیچر نگار کو سفر کرنے، مواد کو مسودہ کی شکل میں اور ریکارڈ کی شکل میں فراہم کرنے کی آسانیاں میسر ہیں۔ ساغر نظامی کے ”اسوہ حنہ“ اور اقبال مجید کے ”دارا شکوہ“ کے کردار پیشہ ور صدا کار ہیں تو راقم الحروف کے ”مچھیرا“ کے کردار بھوپال تالاب میں مچھلی پکڑتے اور بانڈا میں بیچتے ہوئے مچھیرے ہیں۔ ریڈیو فیچر میں بے جان اور بے زبان دیگر جاندار چیزوں کو بھی کردار کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈی میل کے ”ہاتھی“ میں ہاتھی اور اس کا بچہ گفتگو کرتے ہیں تو حبیب توفیر کے ”دودھ کا گلاس“ میں دودھ کے اجڑا کو قوت گویائی ملی ہے۔ قمر جمالی کے ”دھیمہ پردیش درشن“ میں سورج، دھیمہ پردیش، نر ہرا، دندھیا، کوشل اور بھوپال کردار کی حیثیت سے پیش ہوئے ہیں۔ ریڈیو فیچر کو پیش کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ راوی کردار، مختصر تقریر، بات چیت، انٹرویو، یاد، ڈرامائی ٹکڑے اور صوتی اثرات کے مال میل سے فیچر لکھا اور پیش کیا جاتا ہے۔ ان ترکیبی عناصر کے بیان سے قبل مجرد خیالات اور اعداد و شمار کا بیان خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ریڈیو فیچر میں دیے تو ہندو، بہادری، نیکی اور بدی وغیرہ کو کردار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے مگر اس سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ مجرد خیالات کو کردار سے زیادہ کردار کی خصوصیت کے طور پر پیش کیا جائے اور کردار ان خصوصیات کے نمائندہ اور علامتی کردار ہوں۔ اس طریقہ سے فیچر میں تصویر سے زیادہ حقیقت پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ ”ہندوستان میں بہادری کی روایت“ میں بہادری کو ایک کردار کی شکل نہیں دی گئی ہے بلکہ ”مصطفیٰ خاں عبدالرزاق لاری“ بہادری کی علامت ہے اور اس کا کردار اس دھمکی بہادری کی روایت کا نمائندہ ہے جب گو لگندہ پر مغل فوجوں نے یورش کی اور اسے تباہ و برباد کر دیا۔ عبدالرزاق لاری زندگی بھر وائی گو لگندہ عبدالحق کا دفاع دار رہا اور مغل دربار کی تمام مہربانیاں

اس کے قدموں کو نہ ڈنگا سکیں۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ اس قسم کی غویوں اور خامیوں کو علامتی طور پر پیش کریں۔

ریڈیو فیچر میں سب سے زیادہ اہمیت اصل اور حقیقی مواد کی ہے۔ انسانی ذہن کسی بھی شکل میں بے لاگ اور بدمزہ چیزوں کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لیے فیچر میں ڈرامائی تکنیک سے مدد لی جاتی ہے۔ کئی کئی فیچر تاریخوں اور اعداد و شمار کی بھرمار سے سامعین پر برا اثر پڑتا ہے۔ اس لیے ضروری مگر کم سے کم تاریخیں اور اعداد و شمار شامل کیے جاتے ہیں۔ ہر دور اپنی مخصوص خوبیاں رکھتا ہے۔ کوئی دور بادشاہوں، کوئی دور حملہ آوروں کے نام سے مشہور ہے تو کوئی زمانہ جنگوں، دباؤں، ایجادوں اور دریافتوں میں شہرت رکھتا ہے۔ اسی دور کے خصوصی حالات کے حوالوں سے اس دور کی پوری تصویر نظروں میں گھوم جاتی ہے اور اس مقام پر سنوں اور تاریخوں سے نجات مل جاتی ہے اور ذہن پر تاریکی کی جگہ روشنی پھیل جاتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ”نقشِ فریادی“ میں غالب کی زندگی کی کئی جھلکیاں پیش کیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے دہلی پر جو تباہی آئی اور غالب پر جو دکھ آئے ان کے بیان میں ڈاکٹر محمد حسن غدر سے متعلق بہت سی تاریخوں کے بیان سے حقیقت کو اجاگر نہیں کرتے اور جنگِ آزادی کے تصور سے ان تمام سوئے تصورات کو جگا دیتے ہیں جو جنگِ آزادی کی قربانیوں، انگریزوں کی سختیوں اور عوام کی پریشانیوں سے دایبہ تھے۔ چنانچہ راوی بیان کرتا ہے

راوی۔ انھیں جھلکیوں میں ایک تصویر غدر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی تھی۔ شہر میں بد نظمی پھیلی ہوئی تھی۔ ہر چور اپنے ہر لاشوں کے ڈھیر لگے ہوئے تھے مرزا اپنے گھر میں مقید تھے نہ باہر نکل سکتے تھے۔ نہ کوئی دوست عزیز آ جاسکتا تھا۔

(نقشِ فریادی۔ ڈاکٹر محمد حسن)

قرۃ العین حیدر بھی غالب کی پیدائش کی تاریخ سے قبل اس دور کی خصوصیات

بیان کر کے سامعین کے لیے دلچسپی پیدا کرتی ہیں۔

راویہ ۱۰۔ اٹھارویں صدی کا آخر ہے۔ ملک پر ادبار کی گھٹائی چھا رہی ہے اس وقت ہندوستانی تہذیب کے ایوان میں ایک نیا چراغ جلتا ہے۔ ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء میں مرزا اسد اللہ خان عرف مرزا نوشہ آگرہ کے ایک دولت مند جاگیردار گھرانے میں جنم لیتے ہیں۔

(متاع غالب۔ قرۃ العین حیدر)

اگر فیچر میں بہت سی تاریخوں کا بیان ضروری ہو اور ان کے ذکر سے مختلف سالوں میں پھیلے واقعات کو اختصار سے بیان کرنا مقصود ہو تو ان کو مختلف آوازوں میں تقسیم کر دینے سے ایک قوہ دماغ پر بوجھ نہیں پڑتا دوسرے مختلف آوازوں سے دلچسپی ماند نہیں پڑتی۔ عمیق حنفی عربوں کے ایمان لانے اور عظیم قوت بن جانے کا بیان کرتے ہوئے اسلامی فتوحات کے بارے میں مختلف تاریخوں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں۔
راویہ ۱۱۔ واقعی یہ حیرت انگیز تبدیلی تھی۔ ادھر حضرت نے ۱۷۳۲ء میں رخت سفر باندھا۔

راوی ۱۲۔ ادھر ۱۷۳۸ء میں یروشلم

راوی ۱۳۔ ۱۷۴۷ء تک فلسطین، شام، لبنان، ایران، عراق، مصر اور سودان

راوی ۱۴۔ ۱۷۵۹ء تک شمالی افریقہ

راوی ۱۵۔ ۱۷۶۰ء میں اسپین اور ۱۷۶۲ء میں سندھ تک یہ نئی تہذیب

یہ نئی تحریک یہ نیا نظام فکر و عمل پہنچ گیا۔

(پیغمبر اور پیغام۔ عمیق حنفی)

جہاں تک ممکن ہوتا ہے کوشش یہی کی جاتی ہے کہ فیچر میں اعداد و شمار اور

تاریخوں کی تعداد کم سے کم ہو اور سامعین اعداد و شمار کے ریگستان میں نہیں کھٹکیں

قرۃ العین حیدر نے "متاع غالب" میں غالب کی پیدائش، ان کی شادی، کلکتہ

کا سفر، قلعہ محلی میں خطابِ فلعت اور وظیفہ، جنگِ آزادی، ان کی بیماری اور

وفات سے متعلق تاریخوں اور سنوں کو اس طرح پھیلا کر پیش کیا ہے کہ وہ ذہن میں خوشگوار اور لطیف خوشبو کی طرح سرایت کر جاتے ہیں۔ انہوں نے غالب کی زندگی کے ادوار قائم کر کے ذہن پر ایک سیدھی لکیر کھینچ دی اور گمراہی کے راستے بند کر دیے مانیٹ ڈیئر نے اعداد و شمار کے بارے میں لکھا ہے کہ ریڈیو فیچر میں ایسے اعداد و شمار بتائے جائیں جو قطعی ہوں اور سمجھ میں آنے والے ہوں مثلاً ”ایک دریا کی مضافاتی باغ کا سائز“ کہنے سے ذہن میں ایک تصویر ابھرتی ہے جبکہ ”ایک ہیکٹر کا دسواں حصہ“ کہنے سے ذہن ایک ہیکٹر کو دس حصوں میں تقسیم کرنے میں مشغول ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ”اس سے تمہیں فی ہفتہ دس روپیہ ادا کرنا ہوں گے“ کہنے سے سامعین ایک خاص رقم سے واقف ہو جاتے ہیں جب کہ ”چانسلر کی نئی تجویز کے تحت ٹیکس ادا کرنے والوں کو اتنا فیصدی مزید ادا کرنا ہو گا“ کہنے سے سامعین کے ذہن میں روشنی سے زیادہ گرمی پیدا ہوتی ہے۔

کسی بھی فیچر میں اعداد و شمار، تواریخ اور سنوں کے فنی استعمال سے اس کی دل چسپی اور دل کشی ماند نہیں پڑتی اور اس کا تاثر بھرپور اور مکمل ہوتا ہے۔ فیچر نگار کی صلاحیت اس حقیقت میں مضمر ہے کہ وہ کس طرح حقائق کو بیان کرتا ہے اور اس میں دل چسپی پیدا کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں ابتدا سے ہی راوی کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ مصنفین ریڈیو ڈراما نے راوی کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا کہ :-

”فیچر میں راوی آنے والے سین کے متعلق ہمارے سامنے ایک لفظی تصویر کھینچتا ہے اس کا بیان ہمیں ڈرامے کے تاریخی پس منظر اور دیگر حالات و کوائف سے آگاہ کرتا ہے“

دوسری جگہ لکھا ہے کہ راوی کا بیان ڈرامے کے ایکشن میں تسلسل اور دلچسپی قائم رکھتا ہے۔ وہ کھوٹے ہی عرصے میں ہمیں دنیا کی تاریخ کے کسی دور میں پہنچا کر

آنے والے مناظر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے اور صحیح مطالب افذ کرنے کے قابل کرتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ راوی واقعات کو بیان کرنے، ان میں تسلسل قائم رکھنے، پس منظر کو ظاہر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ فیچر نگار راوی کے ذریعے بکھرے ہوئے مناظر کو ایک شکل دے کر اپنے خیال کی وضاحت کرتا ہے اور سامعین کے تخیل میں ایک نقش قائم کرتا ہے۔ راوی جہاں واقعات پر تبصرہ کرتا ہے وہاں ڈرامے کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ یونانی کورس کی طرح کبھی عمل میں شریک ہوتا ہے اور کبھی باہر سے واقعات کا جائزہ لیتا ہے۔ راقم الحروف کے ریلوے میل سر دس "میں راوی ایک ناظر کی طرح اس سر دس کے عمل کی مصروفیات پر تبصرہ کرتا ہے اور پھر ایک انسان اور کردار بن کر فیچر کے عمل میں شریک ہوتا ہے اور اس عمل کے افراد سے گفتگو کر کے ان کی خدشات اور کاموں کی نوعیت کو روشنی میں لاتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں راوی کو مختلف طریقوں سے برتا گیا ہے۔ کبھی کبھی تو راوی کے ذریعے ہی فیچر کو ایک شکل اور صورت دی گئی ہے۔ عیسٰی خفی کے "بیخبر اور پیغام" میں دو راوی اور ایک راویہ ہیں۔ یوں تو ایک قاری بھی ہے مگر فیچر کا تمام تر عمل راویوں کے ذریعے بیان ہوتا ہے۔ بعض نگار تیواری کے "امیر خسرو" میں اور ساغر نظامی کے "اسود حسنہ" میں دو دو راوی ہیں اور وہ بکھرے ہوئے ڈرامائی ٹھکڑوں کو ربط و تسلسل بخشنے ہیں۔ کچھ مصنفین نے راوی کو ریڈیو فیچر کی بڑی خوبی کہا ہے اور بیشتر ریڈیو فیچروں میں راوی استعمال کیے گئے ہیں۔ مگر راوی فیچر کا ضروری عنصر نہیں ہے۔ قمر جاوید کے "مدھیہ پردیش ایک درشن" میں کوئی راوی نہیں۔ "عبدالرزاق لاری" میں راوی مورخ کے روپ میں فیچر کی ابتدا اور آخر میں صرف چند مکالمے ادا کرتا ہے۔ اس حقیقت کی روشنی میں جانیت ڈنبر کا فیچر نگاروں کو مشورہ مفید معلوم ہوتا ہے جب وہ لکھتے ہیں کہ :-

"سفری فیچر میں راوی ایک پرانا اور ضرورت سے زیادہ مانوس ساتھی ہے۔ وہ اب بھی استعمال کیا جاتا ہے لیکن فیچر نگار ایک

ہدایت کار کو اس وقت زیادہ متاثر کرے گا جب وہ لطیف اور نازک طریقہ سے قصوں کو قصوں میں جوڑتا ہے، رسم و رواج، تاریخ، صنعت و حرفت، کھیل کود گیت اور موسیقی یہ سب چیزیں یکجا کی جاتی ہیں لیکن اس متفرق طریقہ سے کہ سامعین کی توجہ مرکوز ہوتی ہے اور وہ بیٹھا انتظار کرتا رہتا ہے کہ اب آگے وہ کیا سنتا ہے؟ راوی کا بیان مختصر اور پختہ ہونا ضروری ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے ”اکبر اعظم“ میں راوی کے مکالمے ایک مختصر تقریر کی حیثیت رکھتے ہیں جو اکھڑتے ہیں۔ ”نقش فریادی“ میں راوی کا بیان فیچر کے عمل پر اثر انداز نہیں ہوتا اور مصنف کی چابکدستی کو ظاہر کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں زندگی کے حقیقی کردار خود بات چیت گفتگو۔ انٹرویو شریک ہوتے ہیں۔ کبھی انھیں اسٹوڈیو میں ریکارڈ کیا جاتا ہے اور کبھی ان کے اپنے ماحول میں۔ ان کرداروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ خود اپنے سب سے بڑے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کی آواز کی انفرادیت، لہجہ کی خوبی اور زبان کی گرمی سے مزہرف صدقات کا احساں ہوتا ہے بلکہ سامعین کے جذبات بھی ابھرتے ہیں اور ان کا زندگی کا تجربہ وسیع ہوتا ہے۔ مگر ان افراد کو ریکارڈ کرنا مشکل مرحلہ ہے۔ وہ مائیک کے سامنے آتے ہی مہذب بننے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کا مصنوعی انداز اس پر وگرام کے لیے مہلک ثابت ہوتا ہے۔ کبھی یہ کردار اپنی تمام شوخی بھول جاتے ہیں۔ ایک فریڈین کا انٹرویو لیتے وقت مجھے محسوس ہوا کہ ان کی آواز دب کر رہ گئی ہے اور ان کو مارل کرنے میں ایک گھنٹہ سے زیادہ صرف ہوا۔ اسی طرح ”پھیرا“ کی ریکارڈنگ کے وقت عجیب و غریب تجربہ ہوا۔ مجھے پھل بازار کی صوتی تصویر ریکارڈ کرنا تھی۔ میں نے دیکھا کہ ایک بھون بھونانے والا بھون بھونانے کی طرف متوجہ کر رہی تھی اس کی بولی کا مفہوم تھا کہ جب ہو اس کی پھل پکانے لگی تو وہ اس قدر لذیذ تھی کہ

اس نے کہا بھاڑ میں ہائے ساس اور وہ ساری مچل خود کھا گئی۔ جب میں نے مائیکروفون اس کے سامنے کیا تو وہ کسی بہتہ نشین قانون کی طرح شرما گئی۔ میری اور دوسرے مچھروں کی درخواست پر بھی اس نے آواز نہیں لگائی۔ میں صبران تھا اس عودت پر جو بازار میں بیٹھ کر بھی اس قدر ناسایت سے بھرپور تھی۔ اسی طرح گھنٹوں کی کوشش کے بعد کہیں مٹاؤ مواد ملتا ہے وہ بھی ایک دم اتفاق سے ورنہ اکثر حاصل شدہ مواد سے تسکین نہیں ہوتی۔ اس قسم کے مواد حاصل کرنے کے لیے سخت صبر و تحمل کی ضرورت ہے۔ وسیع المشرقی اور گہرے فلوں اور لگن کی ضرورت ہے۔

ریڈیو ڈراما

ڈرامائی ٹکڑے (Dramatised insets) اور ریڈیو

فیچر کے مقابلے اور موازنے میں یہ حقیقت واضح ہو گئی تھی کہ ریڈیو فیچر موضوع کے بہترین اظہار و بیان کے لیے ڈرامائی حربے استعمال کرتا ہے۔ ڈرامائی ٹکڑوں میں حقائق کی ڈرامائی جھلکیاں پیش کی جاتی ہیں اور ڈرامائی ٹکڑے سادہ بیان کے مقابلے میں بہت پراثر ہوتے ہیں اور حقائق کو بہتر طریقہ سے بیان کر کے جذبات کو اکساتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ”متاع غالب“ میں وہ تمام عناصر اکٹھا ہو گئے تھے جو فیچر کوفن کی اونچی مخراب پر سجاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا مسودہ، مختار احمد کی ہدایت کاری، منوہر سادہ کی صومہ کاری، حافظ حیدر کی صدرا کاری سے ”متاع غالب“ ایک اعلیٰ فن پارہ بن گیا ہے۔ ڈرامائی ٹکڑے کا ایک ایک لفظ اس تاثر کو بیان کرتا ہے جو ماحول اور موقع کا مقتضی ہے۔ خاص طور سے زوری ۱۸۶۶ء کے ایک سین میں گل قاسم جان میں ایک بوڑھا پڑا ہے۔ کچھ لوگ اس سے ملنے آتے ہیں اور وہ پلنگ سے اتر کر فرش پر بیٹھ جاتا ہے۔

غالب۔ آنکھوں سے کچھ سو جھٹا بھی ہے۔ کانوں سے بالکل سنا نہیں دیتا۔ یہ

کاغذ اور قلم سامنے رکھا ہے۔ جو کچھ پوچھوں اس پر لکھ دو۔

کلام سنا جاتے ہو — سنو

کوئی دن گزر زندگانی اور ہے ؛ ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے
ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام ؛ ایک مرگ ناگہانی اور ہے

(متاع غالب۔ قرۃ العین حیدر)

محافظ حیدر نے غالب کا رول اس خوبی سے ادا کیا ہے کہ غالب کی زندگی
کے مصائب کا علم ہی نہیں ہوتا بلکہ ہم انھیں محسوس بھی کرتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر
محمد حسن نے ”نظیر اکبر آبادی“ میں نظیر کی آگرہ کی محبت کو ڈرامائی انداز میں پیش کر کے
نظیر کے دلی جذبات کی عکاسی کی ہے۔ شاہ اودھ کا قاصد نظیر کو لینے آیا ہے اور
اور آگرہ کی سرحد پر سواری منتظر ہے۔

نظیر۔ فاضی دور نکل آئے۔ تاج محل دیکھو یہاں سے کتنا چھوٹا سا دکھائی
دیتا ہے۔

قطب الدین جی ہاں! اب آگرہ کی سرحد تک پہنچے ہیں۔ یہیں گھوڑی دور
پر شاہ اودھ کے ہاں کی سواری آپ کا انتظار کر رہی ہو گی۔

نظیر۔ (کھبرا کر) تاج محل تو نظروں سے اوجھل ہو گیا، تمہیں نظر آ رہا ہے
میاں قطب الدین ؟

قطب الدین۔ جی نہیں اب تو کافی فاصلہ ہو گیا

نظیر۔ تاج نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ میں نہیں جاؤں گا۔ میں کہیں نہیں

جاؤں گا جہاں تاج میری نظروں سے اوجھل رہے۔

قطب الدین۔ استاد وہ لوگ منتظر ہوں گے۔

نظیر۔ کچھ بھی ہو۔ گھوڑی واپس پھیرو۔ ہم تاج محل کی طرف چلتے ہیں۔ تم کہتے

کہتے یہاں میرا ہے ہی کون۔ میں تاج سے کیسے رخصت ہوں گا۔ میں

آگرہ کے ان بازاروں سے ان محبت والے لوگوں سے کیسے رخصت

ہوں گا جو ہر گلی کوچے میں میرے گیت گاتے ہیں۔

(نظیر اکبر آبادی۔ ڈاکٹر محمد حسن)

اور پس منظر میں کوئی نفیر نظیر کا کلام گاتا سنانی دیتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے تاج، جو محبت کی علامت ہے، اس کے ذریعے نظیر کے جذبات کو صداقت بخشی ہے اور وطن دوستی کے احساس کو ابھارا ہے۔ ہنس کمار تیواری نے ڈرامائی ٹکڑے سے امیر خسرو کے عوامی روپ کو بڑے دل چسپ انداز سے پیش کیا ہے۔

خسرو۔ ارے ادبھی سنتی ہو۔ ذرا پانی تو پلا دو۔

ایک۔ (دبی زبان میں ایک دوسرے سے) لومو اکئی پیاسا بھی آپہنچا۔ ان مردوں کی ذات ہی ایسی ہوتی ہے۔ عورتوں کو دیکھا نہیں کہ کنٹھ سوکھ گیا۔

دوسری۔ (پلٹ کر زبان کاٹ لیتی ہے) چپ چپ یہ تو امیر خسرو ہیں!

پہلی۔ امیر خسرو۔؟ کون امیر خسرو؟

دوسری۔ امیر خسرو کو نہیں جانتی۔ ہزار بار تو گیت گایا ہو گا اس کا۔ وہ

جھولے کا گیت (سرور میں) "اماں میرے بابا کو بھیجوری کہ سادون آیا"

پہلی۔ وہی امیر خسرو۔ ہائے رام

تیسری۔ پھر تو بڑا مزہ آگیا۔

پہلی۔ اب ان جناب سے پہلے تو سنو کویتا پھر پلاؤ پانی۔

سب۔ ہاں ہاں پہلے کویتا سنو۔

پہلی۔ ادبھائی پیاسے۔ پانی تو آپ کو ضرور پلاؤں گے مگر ایک شرط ہے

خسرو۔ پیاسے کو پانی پلانا ایک اچھا دھرم ہے۔ اس کی کوئی شرط بھی ہوتی

ہے نہیں معلوم تھا۔

دوسری۔ ہے ایک۔ بڑی چھوٹی سی شرط ہے

خسرو۔ پیاسا ہوں جو کچھ کہو ماننا ہی پڑے گا

پہلی۔ ہمیں اپنی کویتا سنا دو۔ پھر جی چاہے جتنا پانی پی لو۔

خسرو۔ جتنا اور کتنا پانی پیے کوئی کھلا۔ لیکن خیر کویتا کیا سناؤں۔ کس

چیز پر؟

ایڈیٹور ڈاکٹر محمد حسن

پہلی۔ کھیر کی کہو بیٹھی بیٹھی۔

دوسری۔ اوہ نہ میں تو چرخے کی سنوں گی۔

تیسری۔ نا بھی نا۔ مجھے تو کتے کی سناؤ۔

چوتھی۔ کتے کی کو تیا کیسی ہو گی کھلا۔ ڈھول کی سناؤ ڈھول کی

سب۔ میری کہو میری کہو۔

خسرو۔ تو تم تو آپس میں ہی جھگڑا پڑیں۔ میں بیچارا کیا کروں ؟

سب۔ تم میری والی سناؤ۔ میری والی۔

خسرو۔ پانی پر تو ایک ہی ہو سکتی ہے۔ سب کی کہوں تو کھلا نا بھی پڑ جائے گا

خیر جانے دو۔ سنو۔ سب کی ہی سناؤ دیتا ہوں۔

کھیر پکائی جتن سے ، چر خاد یا صیدا

ایاکتا کھا گیا ، تو بیٹھی ڈھول بجا

لا پانی پلا

(سب کھل کھلا کر ہنس پڑتی ہیں)

ہنس کار تیواری نے اس مختصر سے ڈرامائی ٹکڑے میں امیر خسرو کی عمومیت

اور مقبولیت کو ظاہر کیا ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ امیر خسرو اور ان لڑکیوں کے بیچ اس

قسم کی گفتگو ضرور ہوئی ہوگی مگر اس ڈرامائی ٹکڑے کا مرکزی خیال اس تسلیم شدہ خیال

کو تقویت دیتا ہے کہ امیر خسرو کا کلام اس کے زمانے میں ہر عام دھڑاں کی زبان

پر تھا۔ امیر خسرو کے کلام کی شمولیت سے اس میں تاریخی اور ادبی صداقت شامل ہو گئی۔

اقبال مجید نے داراشکوہ میں کئی ڈرامائی ٹکڑے لکھے ہیں اور وہ بہت سے

مقاصد پورے کرتے ہیں۔ ایک جگہ دارا اور اورنگ زیب میں بھیانک جنگ

ہو رہی ہے اور زندگی و موت کا فیصلہ ہونے والا ہے۔ فیچر میں جنگ کے منظر

کو نہ پیش کرتے ہوئے اقبال مجید نے اس جنگ کا ردِ عمل دارا کی جہتیں بہن جہاں

آرا پر دکھایا ہے۔ جہاں آرا اور داراشکوہ کے قریبی تعلقات خاص طور سے

ادنگ زیب اور روشن آرا کے مقابلہ میں بہت اہم تھے اور اس وقت کی ریاست
 میں ان تعلقات کو بہت دخل تھا۔ اقبال مجید نے یہ سین اس طرح پیش کیا ہے۔
 (توپوں کی آوازوں، گھوڑوں کے ٹاپوں کے ساتھ تلواروں کی جھنکار
 اور سپاہیوں کا شور ابھرتا ہے۔ دھیرے دھیرے فیڈ آؤٹ ہو جاتا ہے)
 کنیز ۱ (بھاگتی آتی ہے) عالیہ حضرت راموگرٹھ سے خبر آئی ہے کہ فیل
 خاں نے ولی عہد کے ساتھ غدری کی۔ میدان جنگ میں ساتھ چھوڑ دیا
 جہاں آرا کیا کہا ؟

(توپوں، گھوڑوں کی ٹاپوں کا شور بھرا بھرتا ہے)
 کنیز ۲ (گھبرا کر داخل ہوتی ہے) عالیہ حضرت ! عالیہ حضرت۔ حضرت
 راجہ مان سنگھ مارے گئے
 جہاں آرا۔ اوہ میرے خدا۔

(پھر وہی آوازیں ابھرتی ہیں)
 کنیز ۳ (فیڈ ان) غضب ہو گیا عالیہ حضرت ! راموگرٹھ کا سب سے بڑا
 سور مارا ڈھچھتر سال۔
 جہاں آرا۔ (گھبرا کر) چھتر سال۔ کیا ہوا ہمارے چھتر سال کو۔
 کنیز ۴ وہ اپنے ایک بیٹے اور تین بھتیجوں کے ساتھ شہزادہ عالم پر
 نثار ہو گئے

جہاں آرا۔ (چنچ کر) نہیں نہیں۔ یا الہی کاش یہ جھوٹ ہو (روتی ہے)
 (توپوں، گھوڑوں وغیرہ کا شور ابھرتا ہے اور ڈوب جاتا ہے)
 کنیز ۵ (داخل ہوتی ہے) شہزادی عالم۔ راموگرٹھ سے ہرکارہ خبر لایا ہے
 (چپ ہو جاتی ہے)

جہاں آرا۔ بولتی کیوں نہیں !
 کنیز ۶۔ میرے منہ میں فاک عالیہ حضرت۔ شہزادہ عالم جنگ مار گئے
 (موسیقی کی تیز اور ادنیٰ صوت، جو بعد میں ہلکی ہو جاتی ہے)

ریڈیو ڈرامہ کی اصناف

جہاں آرا۔ (سکیوں کی آواز) لٹ گیا، ایک نئے سویرے کا سہاگ
لٹ گیا۔ جہاں آرا سیاست تیرے بھائی کو کھا گئی۔

ریڈیو فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے مختلف طریقوں سے شامل کیے جاتے ہیں کبھی
کوئی راوی اور کبھی کوئی کردار آنے والے واقعات کی طرف اشارے کرتا ہے اور وہ
واقعات ڈرامائی شکل میں جیتے جاگتے پیش ہوتے ہیں۔ کبھی یہی ٹکڑے دو کرداروں
کی گفتگو کے بعد شامل کیے جاتے ہیں۔ کچھ فیچر نگاروں نے ان ڈرامائی ٹکڑوں کو فلیش
بیک میں پیش کیا ہے۔ ہنس کمار تیواری کے "امیر خسرو" میں کہیں کہیں اس تکنیک
کا استعمال ہے تو ڈاکٹر محمد حسن کا "نقشِ فریادی" فلیش بیک کی تکنیک پر ہی
لکھا گیا ہے۔

ریڈیو فیچر میں حقائق کے تلخ اظہار کے بیچ میں اس قسم کے ڈرامائی ٹکڑے رکھنا
میں نخلستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے ریڈیو فیچر میں دلچسپی اور کشش پیدا ہوتی ہے۔
حقائق اور زیادہ واضح ہوتے ہیں اور حرکت و عمل کا اضافہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی فیچر کی ابتداء
میں ایک ڈرامائی منظر پیش کیا جاتا ہے اور اس منظر کے پہلے حصہ کو فیڈ آؤٹ کر کے
موضوع سے متعلق واقعات پیش کیے جاتے ہیں اور ان کو فیڈ آؤٹ کر کے پھر ابتدائی
سین کے دوسرے حصہ کو پیش کرتے ہیں اور فیچر ختم ہو جاتے ہیں۔ اس تکنیک کو میں نے
"صبحِ عید" میں برتا تھا۔ فیچر کے پہلے سین میں عید گاہ پر ریکارڈ کی ہوئی عید کی نماز کی
تجکیر کو فیڈ ان کر کے چھوٹا سا وقفہ دے کر سلام کو فیڈ ان کر دیا۔ اس تکنیک سے
پوری نماز کا تصور پیش کر کے موٹر کے روانہ ہونے کی آواز ابھر کر ڈوب جاتی ہے اور
باپ گھر پہنچتا ہے۔ پس منظر میں نشاطیہ موسیقی جاری رہتی ہے۔

بچے۔ ابو آگئے۔ ابو آگئے۔ عید مبارک ہو ابو جان

باپ۔ مبارک ہو۔ تم کو بھی مبارک ہو۔ بڑی عمر ہو۔ صبحی یہ لو تمہارے

کھلونے ہیں اور جاوید یہ رہی تمہاری مٹھائی۔ اچھا یہ بتاؤ تمہاری امی

کہاں ہیں ؟

ماں - میں یہاں ہوں عید مبارک ہو۔
 باپ - ارے بیگم یہ کیا۔ آج تو رنگ ہی نرالے ہیں۔ میں کہتا ہوں۔
 ماں - رہنے بھی دیکھیے۔ بنانا تو کوئی آپ سے سیکھے۔
 باپ - میری بات تو سنو۔ اتنے دور سے نہیں۔ ذرا قریب تو آؤ۔
 ماں - بچے کھڑے ہیں اور آپ کو تو کچھ سوچتا ہی نہیں۔
 (دروازہ پر دستک)

عزیز - ارے بھائی مقبول صاحب۔
 باپ - بیگم عزیز میاں آگئے ہیں۔ ذرا جلدی سے شیر خورہ اور کباب
 بھیج دو اور ماں عطر اور پان بھی بھیج دینا۔
 عزیز - ارے بھائی مقبول کیا نوٹ جاؤں ؟
 مقبول - آیا میاں آیا۔
 ماں - آپ تو ذرا میں گھبراہٹے ہیں۔ دیکھیے ٹیبل پر ساری چیزیں موجود ہیں۔
 مقبول - اودھ۔

ماں - میں اندر جاتی ہوں۔ عزیز میاں کو بلا لیجیے۔ نہیں تو وہ دروازہ ہی توڑ
 ڈالیں گے۔

یار دوستوں کی آمد ہوتی ہے۔ دوست ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں
 اس منظر سے شگفتگی اور مسرت کا تاثر پیدا ہوتا ہے اور دھیرے دھیرے یہ آوازیں
 نید آؤٹ ہو جاتی ہیں اور اس مسرت سے متعلق، عید سے متعلق واقعات پیش ہوتے
 ہیں۔ روزوں سے متعلق قرآن کریم کی آیات ابھرتی ہیں اور بس منظر میں چلی جاتی ہیں
 اور ان کا ترجمہ ابھرتا ہے۔ عید کا چاند اور بچوں کا شور، رمضان المبارک کی
 مصروفیات، تراویح، سحر اور شب بیداری کی اصوات، تلاوت قرآن کریم،
 نعت، حمد، رمضان المبارک میں قرآن کریم کا نزول، شب قدر، زلفی کی ہیبت
 اور چاند رات، بازاروں میں چہل پہل، صبح عید۔ راوی صوتی اثرات کے نال

سے وقفہ وقفہ سے مزوری معلومات مہیا کرتا ہے، اور سامعین کی توجہ کو اسیر رکھا جاتا ہے۔ عید کی نماز کے بعد راوی ایک حدیث بیان کرتا ہے کیوں کہ یہ حدیث طویل ہے اسی لیے اسے کئی حصوں میں تقسیم کر کے تسلسل برقرار رکھ کے، در راویوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔

راوی ۱۔ خالق کائنات فرشتوں سے دریافت فرماتے ہیں کیا بدلہ ہے اس مزدور کا جو اپنا کام پورا کر چکا ہو۔ فرشتے عرض کرتے ہیں ہمارے مالک ہمارے معبود اس کا بدلہ دے رہے ہیں کہ اس کو مزدوری پوری دے دی جائے۔
راوی ۲۔ مالک ارض و سما فرماتے ہیں میں نے رمضان کے روزوں اور تراویح کے بدلے میں ان کو مغفرت عطا کی اور بندوں سے فرماتے ہیں

راوی ۳۔ اے میرے بندو! مجھ سے مانگو۔ میری عظمت کی قسم۔ میرے جلال کی قسم آج کے دن اس اجتماع میں اپنی آخرت کے بارے میں جو سوال کرو گے عطا کروں گا اور دنیا کے بارے میں جو سوال کرو گے۔ اس میں تمہاری مصلحت پر غور کروں گا۔

راوی ۴۔ میری عظمت کی قسم جب تک میرا خیال کرو گے میں تمہاری عزتوں پر درگزر نہ کرتا رہوں گا۔ ان کو چھپاتا رہوں گا۔ میری عزت کی قسم۔ میرے جلال کی قسم میں تمہیں خبریوں کے سامنے رسوا نہ کروں گا۔ بس اپنے بے بن بستے بخشائے اپنے گمروں کو بوٹھاؤں تم نے مجھے راضی کر لیا اور میں راضی ہو گیا۔
راوی ۵۔ خدا کی اس رحمت اور محفرت، انعامات اور احسانات کو دیکھ کر دل مسرتوں میں ڈوب جاتے ہیں۔

یہ آواز بھی ڈوب جاتی ہے اور دوستوں کی پر تکلف ادد پر مزاح محفل فیضان ہوتی ہے ابتدائی منظر اس مسرت کی علامت بن جاتا ہے جو عید کی دین ہے اور سب دوست اپنے دوسرے ساتھیوں سے ملنے روانہ ہو جاتے ہیں۔ پس منظر میں امیر احمد خسر کا کلام کورس میں ابھرتا ہے۔

عید کی ہر خوشی مبارک ہو عشرتِ زندگی مبارک ہو

ہر قدم پر بہ سار ہے گویا

ہر نفس کام گار ہے گویا

ہمتِ کردگار ہے گویا

عید کی ہر خوشی مبارک ہو عشرتِ زندگی مبارک ہو

فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے مختلف رنگوں کے حامل ہوتے ہیں اور ان کے حسین امتزاج سے فیچر میں رنگارنگی پیدا کی جاتی ہے۔ کبھی جذبات کو ابھارا جاتا ہے اور کبھی ان کی تہذیب اور تربیت کی جاتی ہے۔

صوتی اثرات اور موسیقی ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے اور اس میں بھی صوت اپنی تاثر خویوں کے

ساتھ شامل ہوتی ہے۔ فیچر کے ڈرامائی ٹکڑوں میں جذبات اور احساسات کی نمائندگی کے لیے ان سے متعلق صوتی اثرات اور موسیقی شامل کی جاتی ہے۔ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے سے حقیقی مواد کے فرق سے نمیز ہے اس لیے بہتر تو یہ ہے کہ ڈرامائی ٹکڑے جس حد سے تعلق رکھتے ہوں ان میں اسی دور کی موسیقی کی خصوصیات کو برقرار رکھیں۔ ریڈیو ڈرامے میں تو ایک بار عہد سے بے تعلق موسیقی کے ذریعے زیب حقیقت پیدا کیا جاسکتا ہے مگر ریڈیو فیچر میں اس کی گنجائش نہیں، ڈاکٹر محمد حسن کے ”نظیر اکبر آبادی“ میں جب نظیر کی ماں دہلی چھوڑنے کی بات کرتی ہے تو نظیر کو دکھ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے جذبات کی عکاسی کے لیے ”پیانو کے اونچے سر“ کا مشورہ دیا ہے۔ جب کہ پیانو بہت بعد میں ہندوستان میں مروج ہوا۔ میں نے موسیقی کے ہدایت کار ریش ناڈکرنی سے اس موضوع پر بات کی اور انھوں نے میرے خیال کی تائید کی کہ اس موقع پر اس ساز اور ساگ سے کام لیا جائے جہاں وقت مروج ہو۔ ریش ناڈکرنی کا مشورہ تھا کہ اس موقع پر دہلی باری کاناڈا (Dabari Kanada) کا ایک جھالا اس تاثر کو پیدا کرنے

میں زیادہ موزوں ہوگا۔ "نظیر اکبر آبادی" کا میں نے صرف مسودہ ہی دیکھا ہے اگر
 سنا نہیں ہو سکتا ہے کہ اس کی ہدایت کاری کے وقت حسبِ حال موسیقی کا استعمال
 کیا گیا ہو۔

ڈرامائی ٹکڑوں کے علاوہ ریڈیو فیچر میں صوتی اثرات اور موسیقی کے اور
 بھی مصارف ہیں۔ صوتی اثرات فیچر کے افراد کے ماحول اور طبقہ کو ظاہر کرتے ہیں
 اور فیچر میں صداقت کی نوع بھی بنتے ہیں۔ ریڈیو فیچر میں یوں تو صوتی اثرات سے
 وہ تمام کام لے ملتے ہیں جو ریڈیو ڈراما لیتا ہے مگر ریڈیو فیچر میں ماحولی صوت
 (Atmospheric sound) اور حقیقی صوت (Actuality sound) بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ سماعتی بندش (Mental
 image) اور صوتی تصویر (Sound image) کے ذریعے حقیقی ماحول
 کی تصویر کاری کی جاتی ہے۔ یہ اصوات مختصر وقت میں کسی کردار، جگہ اور ماحول کا
 پھر پور تعارف کراتی ہیں جو کسی اور دوسرے طریقے سے ممکن نہیں۔ ریڈیو فیچر جس موقع
 سے تعلق رکھتا ہے اس کی فیچر سے متعلق ضروری اور نمائندہ اصوات ریکارڈ کر کے
 کبھی پس منظر میں کبھی پس منظر کے طور پر کبھی مکالموں اور گفتگو کے درمیان شامل کرنے
 سے ماحول اور کرداروں کی پیش کش میں گہرائی اور گیرائی آتی ہے اور احساس حقیقت
 کو تقویت پہنچتی ہے۔ موسیقی بھی پس منظر کے علاوہ جذبات کی ادائیگی اور تاثرات
 کے اظہار میں مفید ثابت ہوتی ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی کی تمام تر خوبیوں سے فیچر
 کے جذبہ دائر میں اضافہ ہوتا ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی فیچر سے علاوہ اور الگ
 اپنی حیثیت نہیں رکھتے۔ وہ سامعین کی قوجہ اپنی طرف مبذول نہیں کرتے بلکہ مکمل
 فیچر کو قوجہ کا مرکز بناتے ہیں۔

ریڈیو فیچر کی زبان، وہ نظم ہو یا نثر، صوتی اسلوب کی پابندی کرتی ہے۔
زبان الفاظ بھی ایک طرح کی اصوات ہیں اور ہم ایک معاہدے کے طور
 پر ان سے مخصوص معنی سمجھتے ہیں۔ کچھ الفاظ کی اصوات ان میں مضمر معانی کا اظہار کرتی

ہیں۔ فیچر میں زبان آواز اور اصوات کے زیر و بم گونج اور مد کے اصولوں کی پابندی کرتی ہے۔ مماثلت، الفاظ کی در و بست میں صوتی ترکیب، صوتی تصویر اور پوشیدہ معنی پر خاص توجہ کی جاتی ہے۔ جملوں کی ماہیت، ان کی ترکیب، ان کی بناوٹ، اختصار و طوالت لے اور لے کے فرق آواز اور گونج کی مد اور زیر و بم سے وہ فضا پیدا کی جاتی ہے جو سننے میں ناگوار معلوم نہیں ہوتی ہے۔ جملے مختلف سطحوں پر سنائی دیتے ہیں۔ دھیمی آوازیں دل کشی اور دل فریبی پیدا کرتی ہیں اور تیز، ادبچی اور سخت اصوات کانوں کو ناگوار معلوم ہوتی ہیں۔ موقع اور مناسبت سے صوتی اسلوب بدلتا ہے اور فیچر کی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔

غرض ریڈیو فیچر کے تمام عناصر جیسے سادہ بیان، ڈرامائی ٹکڑے، صوتی اثرات موسیقی اور بات چیت ایک خاص ربط و تسلسل سے پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کی پیش کش میں ڈرامائی تکنیک اور حربے کچھ اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ کسی خاص مقصد کے تحت استعمال کیے گئے ہیں۔ فیچر جہاں فیچر کے تخیل کی قدرت اور مواد کی اصلیت کا نمونہ ہوتا ہے وہاں ہدایت کار کی تکنیکی اور فنی مہارت کا اعلا شاہ کار۔ ریڈیو فیچر کے تمام عناصر ایک خیال اور ایک تاثر کی تشکیل اور تشکیل میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور سامع کے تخیل پر ایک روشن تصویر ابھارتے ہیں۔ یہ تصویر اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہے اور ایک ہی وقت میں کروڑوں سامعین کے جذبات کو آسودگی بخشتی ہے۔

منظوم ڈراموں کی نشریات
منظوم فیچر (Verse Feature) کے بعد یہ حقیقت واضح ہو گئی کہ ریڈیو سے منظوم تمثیلات اور فیچر کامیابی کے ساتھ نشر کیے جاسکتے ہیں۔ یہ بھی تسلیم کر لیا گیا تھا کہ ”پڑھی جانے والی شاعری“ اور ”سنی جانے والی شاعری“ میں فرق ہے اور اس فرق کو ملحوظ رکھ کر ہی کامیاب تخلیقات نشر کی جاسکتی ہیں۔ ریڈیو سے نشر ہونے والے فیچروں کی بڑی تعداد نشر میں ہوتی ہے اور ان کے موضوعات میں تنوع

بھی ہوتا ہے۔ نثری فیچروں کے مقابلہ میں منظوم فیچر کم لکھے گئے ہیں اور ان کا موضوع بھی نثری فیچروں کے مقابلہ میں محدود ہے۔ عام طور سے قومی اور مذہبی تہذیبوں، شخصیتوں اور موسموں پر منظوم فیچر لکھے گئے ہیں۔ یوم آزادی، یوم جمہوریت، عیدِ شبِ برائت، محرم، مہاتما گاندھی، جواہر لال نہرو، لال بہادر شاستری، ابوالکلا آزاد، بسنت، برسات اور قومی یکجہتی پر کافی نثر اور ادبی منظوم فیچر شائع ہوئے۔ منظوم فیچر عام فیچروں کی تکنیک پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں لادائی اور امانی ٹکڑے، صوتی اثرات اور حقیقی مواد کو شامل کیا گیا ہے۔ رفعت سروش کے ”دستک“ میں راوی نے نظام اور نئی زندگی کی ابھرتی ہوئی لازوال قوتوں کی آمد بیان کرتا ہے اور اس کش مکش کی طرف متوجہ کرتا ہے جس میں حق باطل قوتوں سے نبرد آزما ہے۔ وہ کہتا ہے۔

”راوی۔ نئے نظام، نئے آدمی نے دستک دی

نئی بہار، نئی زندگی نے دستک دی

افق کے خمیرہ رنگیں سے صبح نور چلی

نئی کرن نے دیر تیرگی پہ دستک دی

راوی کے اس بیان سے بعد کرن کا نغمہ شروع ہوتا ہے اور اس کے بعد پھر راوی بیان کرتا ہے۔

راوی۔ تیرگی کا محل بند صدیوں سے تھا

تیرہ و تار تھے جس کے دیوار و در

تیرہ و تار تھے جس کے شام و سحر

تیرہ و تار تھے جس کے شمس و قمر

.....

اس محل کے چمن گل بداماں نہ تھے

زندگی کی بہاروں پہ نازاں نہ تھے

اس محل کے مکین مسکراتے نہ تھے

مسکراتے نہ تھے، گنگانے نہ تھے

رفت سروسش نے راوی کے بیان کے بعد تیرگی کے راجا، ملکہ، شہب
اور کڑوں کی کش مکش کو ڈرامائی شکل میں شامل کر کے راوی کی شمولیت کو ختم کر دیا۔
اس کے برخلاف محسن احسان کے ”سمبر کا چاند“ کا راوی وقت اور ماحول کو بیان
کرتا ہے۔ مختلف کرداروں اور انجمنوں کو متعارف کرتا ہے۔ ان کے عمل کو ظاہر کرتا ہے
ان پر تبصرہ کرتا ہے۔ فیچر کی ابتداء میں راوی بیان کرتا ہے۔

راوی۔ سمبر کا چاند اپنی ٹھنڈی، روپہلی، نظر آفریں چاندنی کا
فسوں کا رانچل بکھیرے

افق سے ابھر کر

فلک کی طرف اپنی دل کشی، دل افروز تابانیاں لے کے آیا
تو اس کی ستاروں بھری گود میں

آرنوؤں کی خوشبو، تنادوں کی روشنی، خواہشوں کی دلآویزیاں
شبہی ماد کی مست مہکار تھی
نور ہی نور تھا۔

پھر راوی اپنے ملک عزیز کی عظمت کو ظاہر کرتا ہے اور پورے ملک پر بھروسہ
نظر ڈالتا ہے۔ اس کے ذرے ذرے کی عظمت کو ظاہر کرتا ہے، بچوں، جوانوں، بوڑھوں
کی مصروفیات بیان کرتا ہے اور وطن کی محبت میں سرشار گیت سنائی دیتا ہے۔

مرے وطن کی سرزمین

تو مہر و ماہ سے حسین

تو حسن گل سے دل نشیں

مرے وطن کی سرزمین

اسی طرح راوی مختلف لوگوں، ان کے گیتوں، عزائم اور کارناموں سے
آگاہ کرتا ہے۔ کبھی یہ عمل خود اپنی شکل میں پیش ہوتا ہے اور کبھی راوی کا بیان اسے
ظاہر کرتا ہے۔ فیچر مختلف راہوں سے گزر کر انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ محسن احسان

نے، رفعت سروش کی طرح فیچر کا افتتاح ڈرامائی ٹکڑے کے اختتام سے نہیں کیا بلکہ جس طرح راوی سے فیچر کی ابتدا ہوتی ہے اسی طرح وہی اسے انجام تک پہنچاتا ہے

اب فضاؤں میں فغات گھٹنے لگے

ٹاٹر خوش نوا شاخ پر چھپانے لگے

سارا گل زار فطر مسرت سے گلے لگا

رفعت سروش اور محسن احسان نے اپنے منظوم فیچروں میں راوی کی شمولیت سے مختلف ڈرامائی مقاصد پورے کیے ہیں۔ رفعت سروش نے پس منظر کی تعمیر اور اگلے منظر کی تصویر کاری کا کام لیا تو محسن احسان نے اس کے ذریعے منظر نگاری، واقعہ نگاری، جذبات نگاری کی۔ محسن احسان نے راوی سے فیچر کے بکھرے ٹکڑوں کو جوڑنے، انھیں ایک شکل اور ایک روپ دینے کا کام لیا ہے اور مرکزی خیال کو تقویت پہنچائی ہے۔

امیر احمد خسرو نے منظوم فیچروں میں راوی سے مختلف مقاصد پورے کیے ہیں۔ مگر انھوں نے قومی یکجہتی پر مذہب نہیں سکھاتا۔ آپس میں بیرکھنا، میں صوفی میڈیم سے بھر پور استفادہ کیا ہے اور ڈرامائی حربوں کو فنی طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کے فیچر میں نظر کی محرومی کا مرانی کا روپ اختیار کرتی ہے۔ انھوں نے ماحول اور منظر کے بیان میں اور بکھرے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لیے راوی سے کام نہیں لیا بلکہ صوفی فنی کے وسیع امکانات سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انھوں نے ارتقائی مونٹاژ (Progressive Montage) سے عبادت گاہوں کی صوتی تصویر بنائی ہے یہ صوتی تصویر راوی کے طویل اور مختصر بیان سے زیادہ گہری، بھرپور حقیقی اور مکمل ہے۔ اس میں راوی کے بیان سے بالاتر تاثر پیش کیا گیا ہے۔ سامعین کا تخیل اس صوتی تصویر سے متحرک ہوتا ہے اور تخیل میں وسیع منظر دھڑکتا ہے اور مختلف عبادت گاہیں، پرشکوہ انداز میں سامنے آجاتی ہیں۔ اس فیچر میں عبادت گاہوں کی صوتی تصویروں کے علاوہ ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی اور بدھ کے

کردار پیش کیے ہیں جو اپنے اپنے مذہب اور ان کے پیروکاروں کی نمائندہ ہے۔
یہ کردار اپنی اپنی شخصیت کے اظہار ہی نہیں، بلکہ اپنے عقیدے اور اپنی جماعت کا
نشان بھی ہیں۔ مندر کی صوتی تصویر پیش کرنے کے بعد ایک آواز ابھرتی ہے۔ یہ
آواز وہ لگیتا کی روشنی میں سفر کرتی ہے۔

وید و گیتا کی روشنی ہے یہاں	زندگی ہے کہ خواب و رافشاں
سب مقدس مہول تازہ ہیں	یعنی صدیوں کے بھول تازہ ہیں
روح مذہب فقط صداقت ہے	زندگی اعتبار عکس ہے
یہی مفہوم ہے عبادت کا	یہی مطلب ہے آدمیت کا
ہر قدم پر چراغ جلتے ہیں	ہم زمانے کے ساتھ چلتے ہیں
ہند آزا دیوں کی جنت ہے	علوہ گاہ جمالِ فطرت ہے
ریت اپنی بہت برائی ہے	ہر نفس میں یہی آسانی ہے

یہ آواز مندر کی صوتی تصویر میں ڈوب جاتی ہے اور مندر کی صوتی تصویر
مٹوڑی دیر قائم رہتی ہے اور اس کے ڈوبنے سے قبل اذان کی آواز ابھرتا شروع
ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ پھیل کر فضا پر چھا جاتی ہے۔ پھر پس منظر میں ڈوب
جاتی ہے۔ سنائی دیتا ہے۔

ہم ہیں قرآن کے ماننے والے	حسن فطرت کو جاننے والے
راستہ دقت کو دکھایا ہے	پیار کو رہنما بنا یا ہے
سب سے یکساں سلوک کرتے ہیں	قلب احساس میں ابھرتے ہیں
بھائی چارہ ہے عقل کا زینہ	ہے یہ محور نور سے سینہ

.....

راہِ الفت میں ہم نوا سب کے	دوست سب کے ہیں آشنا سب کے
زندگی کا نشان ہیں گویا	دلیں کی آن بان ہیں گویا
اسی طرح سکھوں، عیسائیوں،	بدھوں کی عبادت گاہوں کی صوتی تصویریں

اور ان عقائد کے ماننے والوں کی آوازیں اپنے اپنے مذہب کی اعلیٰ اقتدار بیان کرتی ہیں جن میں وسیع تر انسانیت کے لیے فلوں اور محبت کے پھول چھلکتے ہیں۔ برہ کے پیروکار کی آواز ڈوبتے ہی کراس مونٹاژ کے ذریعے پھر مختلف عبادت گاہوں کی اصوات سے پہلے الگ الگ اور پھر مشترکہ طور پر تصاویر پیش ہوتی ہیں اور کورس سائی دیتا ہے جس میں ایک ایسے مذہب کی دنیا آباد ہے جس میں سب کے لیے محبت فلوں اور ردا داری ہے۔

مذہب کی دنیا صداقت کی دنیا

یہ دنیا ہماری محبت کی دنیا

ستاروں کو اپنی زمیں پر اتارو

گلستاں کی رنگینیوں کو نکھارو

ذرا اور بھی نقش ہستی ابھارو

ہمیں اپنی دھرتی پر کوئی پرایا

محبت نے سارے دلوں کو ملا دیا

امیدوں نے ڈھونڈا انگوں نے پایا

محبت کی دنیا مذہب کی دنیا

یہ دنیا ہماری محبت کی دنیا

اس کورس سے منظوم فیچر کے مرکزی خیال پر روشنی پڑتی ہے۔ ابتدا سے ہی

مختلف مذہب کی ان صداقتوں کو نمایاں کیا گیا تھا جن میں عالم انسانیت کے لیے

بہت گنجائش تھی اور آخری کورس پھر مشترکہ خوبیاں بیان کر کے اس مرکزی خیال کو

تقویت پہنچاتا ہے کہ تمام مذہب میں ایک دوسرے کے مذہب اور ان کے پیروکاروں

کے لیے عقیدت موجود ہے۔ یہ دنیا انسان کے لیے ہے اور انسان کو انسان سے

محبت کرنا چاہیے، اسی بنیاد پر مذہب کے اسی وسیع مفہوم پر ایک کائنات تخلیق کی

جاسکتی ہے جس میں یکجہتی ہو اور مذہب انسان کو ایک دوسرے سے جدا کرنے کی

فکد مل جل کر رہنے کی تاقین کریں۔

منظوم فیچر میں راوی کے بیان کے ذریعے مختلف اجزا ایک دوسرے سے مل کر ایک تصویر بناتے ہیں اور راوی کا بیانیہ انداز ان میں خوبصورت رنگوں کا اضافہ کرتا ہے۔ کبھی راوی کے بیان میں ناظر کا تبصرہ اور تاثر شامل ہوتا ہے اور کبھی اسی بیان میں ہومر کی طرح دوسرے کرداروں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کبھی یہ آوازیں ہلکی سنائی دیتی ہیں اور کبھی تیز۔ راوی کہتا ہے۔

راوی۔ بوڑھا باب اس طرح سے مخاطب ہوا

میرے بچے، میری پیری کے دادا سہارے
میں تجھے دشمنوں کی زمیں پر

کا مرانی کا پرچم اڑاتا ہوا دیکھنا چاہتا ہوں

تو وطن کے لیے جان دے گا تو یہ سرفراز سے ادبچا ہو جائے گا

اسی طرح بیوی اپنے شوہر سے کلام کرتی ہوئی سنائی دیتی ہے

رفت سردش نے فیچر کے عمل کو راوی کے بیان کے علاوہ ڈرامائی روپ

میں بھی پیش کیا ہے۔ انھوں نے غلامی، تیرگی اور باطل کی قوتوں کی نمائندگی کے

لیے ”اندھیرے کے راجا“ اور ”ملکہ تیرگی“ اور آزادی، نئی زندگی کے پیامبر

اور نئے نظام کی نمائندگی کے لیے ”کرفوں“ کے کردار تشکیل کیے ہیں اور انھیں زبان

و قوت دے کر ایک دوسرے سے برسرِ بیکار دکھایا ہے۔ راوی کہتا ہے کہ جب

”نئی کرن نے درِ تیرگی پہ دستک دی“ تو

ملکہ تیرگی غرابِ راحت میں تھی

اپنی تیرہ خیالوں میں کھوئی ہوئی

طیش کھا کر اندھیرے کا راجا مٹا

اور یہاں سے راجا اور کرن دو مخالف قوتوں کے نمائندہ بن کر ایک دوسرے

کو مٹانے کے لیے پوری قوت صرف کر دیتے ہیں۔

راجا - کس گستاخ نے دستک دی تھی

کرن - میں نے، اتنے برہم کیوں ہو

راجا - میں اندھیارے کا راجا ہوں

کرن - میں سورج کی شمع کرن ہوں

میرے دامن میں تنویر میں

راجا - میرے ہاتھوں میں شمشیر میں

کرن - میرے لبوں پر صبح کے نغمے

تیرے لبوں پر رات کے قصے

میں ہوں نئی دنیا کی حقیقت

تو ماضی کا ایک فسانہ

میرے سامنے ہے سارا عالم

تیرا مخالف سارا زمانہ

راجا اور کرن میں اس طرح گفتگو ہوتی ہے اور راجا ہنس کر کرن سے کہتا ہے

نیا سویرا دم توڑے گا

میرے محل کے دروازوں پر

اے میرے سفاک سپوتو!

لے جاؤ مغرور کرن کو

گستاخی کی خوب سزا دو

یہ کہہ کر راجا قہقہہ لگاتا ہے اور کرن گرفتار ہو جاتی ہے۔ راجا ملکہ سے

کہتا ہے۔

راجا - مرثوہ اے ملکہ تیرگی

آج سورج کی تازہ کرن فید کی ہے تمہارے لیے

ملکہ - ہاں مگر وہ کرن فتنہ انگیز ہے

ہے تو مٹھی مگر حشر سا ماں ہے وہ

عہد نو کے تقاضوں پر نازاں ہو وہ

اور وہ اپنے دل کے اندیشوں سے راجا کو آگاہ کرتی ہے

ملکہ۔ قید خانہ میں گرفتار ہو گیا

قیدیوں کا اگر حوصلہ جاگ اٹھا

سو جتنی ہوں کہیں انقلاب آنے لگا

عرش سے فرش پر آفتاب آنے لگا

ملکہ کے اندیشے صحیح ثابت ہوتے ہیں اور پس منظر سے زندانیوں کا فخر

اٹھ کر ساری فضا پر چھا جاتا ہے

ہم سب کو آزاد کرو، ہم سب کو آزاد کرو

نئی کرن نے آج ہمیں بیداری کا دیا پیام

مدیوں تک سوتے لیکن اب ہم پر ہے نشہ حرام

ادھر یہ فتنہ سن کر ملکہ شب گھبراتی ہے اور راجا اسے تسلی دیتا ہے ادھر

کروں کا فتنہ ایک طوفان کی طرح جاگ اٹھتا ہے (کروں کا فتنہ)

دروازہ کھولو دروازہ کھولو

سورج کا شکر آیا ہے چڑھ کر

تاریکیوں کے کہنہ محل پر

دروازہ کھولو، دروازہ کھولو

راجا۔ یہ دروازہ نہیں کھلے گا

یہ دروازہ نہیں کھلے گا

کرنی دروازہ توڑتی ہیں اور ملکہ دروازہ ٹوٹنے اور نئے سویرے کے

طلوع ہونے کی اطلاع دیتی ہے اور اندیشہ ظاہر کرتی ہے کہ سارے زندانی

مل کر کروں کے شکر سے

اندھیار سے پروا کر رہے گے

مگر کرن آگاہ کرتی ہے کہ
جنگ ہمارا شیوہ کب ہے
ہم ہیں پیامی امن و اماں کے
اور تاریکی کے متوالوں کو اندھے محل سے باہر آنے، کروں کے طوفان
میں نہانے اور نئی سحر کے نغمے گانے کو کہتی ہے اور سب کا نغمہ شروع ہوتا ہے۔
(سب کا نغمہ)

آج سے ہم کروں کے ساتھی
نیا سویرا زندہ باد
نیا سویرا زندہ باد

ہار گیا ہے آج اندھیارا
آج محل کی ملکہ نے بھی
تاریکی کا تاج اتارا
نئی کرن کا زیور پہنا

نیا سویرا زندہ باد
نیا سویرا زندہ باد

کرن، ملکہ اور راجا کی کش مکش سے فیچر کا مرکزی خیال ابھرتا ہے اور ان کی
کش مکش ختم ہونے کے ساتھ ہی فیچر بھی ختم ہو جاتا ہے اور شاعر کا یہ خیال کہ نیا نظام آخر کا
باطل نظام پر فتح پاتا ہے ٹکیل کو پہنچتا ہے اور فیچر کا ڈرامائی عمل اس خیال کی تائید کرتا ہے
اور ثبوت مہیا کرتا ہے۔

منظوم فیچر میں بیان اور ڈرامائی ٹکڑوں کے علاوہ گیت، غزل، نغمہ اور کورس
وغیرہ شامل کیے جاتے ہیں۔ ان کی اپنے آپ میں کوئی حیثیت نہیں ہوتی بلکہ ان پر فیچر کی
گہری چھاپ ہوتی ہے۔ وہ ایک طرف ڈرامائی عمل کی نشان دہی کرتے ہیں اور دوسری طرف
ان کرداروں کی شخصیت کا آئینہ ہوتے ہیں بحسن احسان نے "ستمبر کا چاند" میں اردو
(ہیں وطن کے محافظ، ہیں وطن کے چراغ، پنجابی (جنگ کھڑ نہیں ہوندی زنائیاں دی)

بنگالی (پور بونگلا شیمو کالے) سندھی (میر یا ڈھول سپاہیا تینوں رب دیاں رکھاں) گیت شامل کر کے ملک کی مختلف زبانوں اور خیالوں کی ترجمانی کی اور تہذیبی جھلکیوں سے منظر فنیچر کی صداقت کو ابھارنا ہے۔ غنائیہ اور بحر کے گیت فنیچر کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں محسن احسان نے اپنی منظومات کے علاوہ اقبال (یہ غازی بہ تیرے پڑا سرار بندے جھنڈے تو نے بختا ہے ذوق گدائی) کی غزل اور تبسم (میر یا ڈھول سپاہیا۔ تینوں رب دیاں رکھاں) کے گیت کو بھی فنیچر میں شامل کیا ہے اس کے علاوہ فنیچر میں صدر مملکت کی تقریر کی شمولیت سے سرزدشتی اور سرفرازی کی اہمیت کا اور بھی احساس ہوتا ہے۔

منظوم فنیچر میں کبھی کبھی حقیقی اور ضروری مواد اور بیان یا مرکالوں کی ضرورت کے لیے شری بھی استعمال کی گئی ہے مگر کوشش یہی رہتی ہے کہ نثر نظم سے قریب رہے۔ اس میں لے اور آہنگ ہو اور وہ منظوم فنیچر میں الگ سے ظاہر نہ ہو۔ منظوم فنیچر کا اسلوب عام طور سے تاثراتی (Impressionistic) ہوتا ہے اور اس کی مجموعی فضا میں حقیقتوں کا احساس پایا جاتا ہے۔

غنائیہ فنیچر (Musical Feature) غنائیہ فنیچر ریڈیو ڈرامے کی وہ موہنی اور محبوب صنف ہے جس کے جلال و جمال پر دوسری اصناف کو رشک آتا ہے۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے اس میں موسیقی کی فراوانی ہوتی ہے اور موسیقی ہی اس کی نمایاں خوبی ہے غنائیہ فنیچر کی موسیقی کی اپنی علامہ کوئی حیثیت نہیں۔ وہ اپنے موضوع، مواد، موقع و محل، ہزبات اور احساسات کی پابند رہے۔ موسیقی کے آٹھ رُس ہیں اور یہ رُس مختلف کیفیات کو بیان کرتے ہیں۔ غنائیہ فنیچر میں شروع سے آخر سے تک ایک ہی قسم کی موسیقی نہیں ہوتی مختلف رنگوں سے، کبھی مماثلت اور کبھی تضاد کے ذریعے صوتیاتی تصویر میں رنگ بھرا جاتا ہے۔ غنائیہ فنیچر کی کامیابی کا دار و مدار غنہ نگار پر ہے اور اس کی صلاحیت پر مبنی ہے کہ وہ کس طرح غنائیہ فنیچر کی ضرورت کے مطابق موسیقی ترتیب دیتا ہے۔ ط. انصاری نے پہلے کی موسیقی کے بارے میں لکھا تھا کہ

”پہلے کی موسیقی ایک رنگ، ایک طرز یا ایک کیفیت کی موسیقی

نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ بھی ضروری نہیں کہ ایک ہی نغمہ نگار راول سے
 آخر تک اسے ترتیب دینے میں کامیاب ہو جائے۔ یہ موسیقی مختلف
 طرز کا مجموعہ بھی ہو سکتی ہے بلکہ اس کے رنگوں میں تضاد بھی پایا جاسکتا ہے۔
 ظ۔ انصاری کی یہ رائے غنائیہ فحیر کی موسیقی پر بھی صادق آتی ہے۔ نغمہ نگار
 کے لیے ضروری ہے کہ وہ زمان اور مکاں کے احساس کے ساتھ موقع و محل، جذبات
 اور احساسات کی مکمل ترجمانی کرے۔ اس ترجمانی میں یکسانیت نہ ہو بلکہ اسے ہلکے
 اور گہرے رنگوں سے ظاہر کرے۔ غنائیہ فحیر میں اگرچہ موسیقی دوسرے عناصر کے مقابلے
 میں زیادہ ہوتی ہے مگر اس موسیقی میں غیر ضروری آکالٹش اور زیائٹش کی ضرورت
 نہیں۔ وہ موسیقی جو سمجھ سے بالاتر ہو اور دوسرے عناصر کے حسن کو ذائل کرتی ہو غنائیہ فحیر
 کے لیے غیر ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر غنائیہ فحیروں میں راگ راگنیوں کے روپ
 کی جگہ ان کے سوروپ ہی مستعمل رہے ہیں اور ان کے عکس اور اثر نے غنائیہ فحیر کے
 جذبہ دار میں اضافہ کیا ہے۔ غنائیہ فحیر پھوار کے لیے امیر احمد خسر نے گیت لکھا تھا
 مست گیتوں کی طرح ہائے گزرتے بادل
 کسی فردوسِ مسرت سے اترتے بادل
 گیسوئے یار کی مانند بکھرتے بادل

تم بھی آ جاؤ کہ برسات چلی آئی ہے

اس گیت کی موسیقی کے لیے بشیر حسین نے راگ دلش کو راگ ملہار پر فوقیت
 دی۔ کیونکہ آخر الذکر راگ کے استعمال سے الفاظ اور اشعار کی خوبصورتی اور نغمگی
 زائل ہو جاتی اور سامعین کا ذہن خیال اور معنی سے دور ہو جاتا۔ خاص طور سے غنائیہ
 فحیر میں تضاد کھائی نہیں جاتی بلکہ سنائی جاتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ خیال اور
 معانی کے درمیان کوئی رکاوٹ طائل نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ غنائیہ فحیر میں مشہور راگ
 راگنیوں کو ہلکی بھلکی دھنوں میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ بشیر حسین نے اسی مقصد
 کے تحت راگ دلش کے روپ کی جگہ اس کے سوروپ پر گیت کی دھن بنائی۔

جب کسی موسیقار کی حیات پر غنائیہ فیچر لکھا جاتا ہے تو اس موسیقار کے ایجاد کردہ راگوں اور ان میں پیدا کی ہوئی خصوصیات کو ظاہر کرنا ضروری ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر ان راگوں کو صوتی اثرات کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

غنائیہ فیچر کی موسیقی کی طرح شاعری بھی رمز و اہلسے پاک ہوتی ہے وہ سیدھے سادے انداز بیان کو اختیار کرتی ہے۔ ردیف، قافیوں اور محروں کے انتخاب میں موسیقی کی موزونیت اول شرط ہے۔ غنائیہ فیچر کی شاعری موسیقی کے لیے سہارے کا کام دیتی ہے اور موسیقی میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ غنائیہ فیچر میں ڈرامائی نظم کی کیفیت ہو سکتی ہے مگر عام طور سے ترتیب اور تشکیل میں مختلف جذبات کی گونا گونی سے دلچسپی قائم رہتی ہے۔ غنائیہ فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے بھی ہوتے ہیں اور بیان نہ ٹکڑے بھی۔ راوی کے بیان یا کرداروں کے مکالمے کے ساتھ گیت، غزل، صوتی اثرات اور موسیقی شامل ہوتے چلتے ہیں۔ کبھی یہ بیان نظم میں ہوتا ہے اور کبھی نثر میں۔ ”بھوار“ اور ”شکست موت“ میں راوی اور ”عید قرباں“ اور ”شب براءت“ میں کردار سے فیچر کی تعمیر ہوتی ہے۔ ”عید قرباں“ میں راوی کا بیان منظوم ہے تو ”شکست موت“ ”فرد مشرق“ اور ”دل دہ آباد نہیں جس میں تری یاد نہیں“ میں نثر میں۔ ”عید قرباں“ میں راوی کہتا ہے۔

عید آئی ہے بہاروں کے خزانے کے کرۂ آرزوؤں کے امیدوں کے خزانے کے
آج بھرت کے چہرے پہ بکھارا آیلے ہے : ایک اک خواب کو تعبیر نے چکا یا ہے
شوق نے پیار کے ایوان سجا رکھے ہیں : کتنے فانوس امنگوں کے جلا رکھے ہیں
نہ جالوں میں کمی ہو نہ ارادوں میں ٹھکن : وہی انداز وہی حسن وہی پیرا ہن
لہا احساس مسرت کو بڑھائیں آؤ : اپنے ہر خواب کو آواز بنا میں آؤ
(دو گانا)

”مگر ”شکست موت“ میں راوی یوں گویا ہوا ہے

راوی۔ اس دھرتی پر ہر دوس ایسے سو رہا پیدا ہوتے رہے ہیں جنہوں نے
اس دلش کی عظمت اور آزادی کی تاریخ مرتب کی ہے۔ لال بہادر شاستری
اس تاریخ کے تسلسل کی ایک اہم کڑی رہے ہیں۔ سلام ہے اس

پر جس کی موت خود شکستِ موت ہے۔ جو مر کر بھی امر ہے اور سلام ہے ان
تمام شہیدوں پر جنہوں نے ہمیں ایک آزاد قوم کی طرح زندہ رہنے کا راستہ دکھایا

مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر

تمہارے نام سے روشن ہے نامِ آزادی

نظر میں ہے اب قومِ امِ آزادی

کر قبولِ وطن کا سلامِ آزادی!

مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر

.....

ابھری ہیں غلوں وطن کی تصویریں

نئے افق پہ نئے دور کی ہیں تصویریں

پگھلتی جاتی ہیں وہم و گماں کی زنجیریں

مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر

غنائیہ فیچر میں حقیقی، تاریخی، اور آفاقی سچائیاں پیش کی جاتی ہیں۔ اگر اس کا

تعلق کسی عہدِ انسانیت سے ہے تو اس عہد کی تسلیم شدہ خوبیاں، شخصیت سے متعلق

ہے تو اس کے اہم کارنامے اور موسم سے متعلق ہے تو اس کی آفاقی سچائیاں اور

تاثرات پیش ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی واقعہ نگاری، منظر نگاری، مذہبِ نگاری اور

جزئیات نگاری سے حقیقی اور فطری فضا پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح صرف جذبات

اور احساسات کی نمائندگی ہی نہیں ہوتی بلکہ زندگی کی حقیقتوں کا احساس بھی ہوتا ہے

سہ ماہی نگار نے لکھا ہے کہ

”سنگیت روپوں میں بھی حقیقت بیانی ہوتی ہے مگر یہ حقیقت بیانی

مواد کی جگہ جذبات اور احساسات کی ہوتی ہے اور یہ حقیقت بیانی

تو ڈراما، کہانی، ناول وغیرہ تمام فنون میں ضروری ہے۔“

دراصل ایک اعلیٰ غنائیہ فیچر میں صرف جذبات اور احساسات کی ترجمانی ہی

نہیں ہوتی بلکہ اس میں اس عہد، اس زمانے، شخصیت اور کیفیت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ "شکست موت" میں صرف لال بہادر شاستری کی شخصی خوبیاں ہی نمایاں نہیں ہوتی ہیں اس میں "معاہدہ تاشقند" کی اہمیت کا علم بھی ہوتا ہے۔ "دل وہ آباد نہیں جس میں تری یاد نہیں" میں اہنسا، چھوت چھات، غلامی اور آزادی سے متعلق واضح اشارے ملتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں تقریر کا اسلوب نہیں اور ضروری مواد فن کی ہتھوں میں چھپا کر پیش کیا گیا ہے۔ "پھوار" میں کسانوں کا گیت میں پیداوار کے اضافہ کے اعداد و شمار نہیں وہ خوشحالی ہے جو سرسبز کھیتوں کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس عزم کا بیان ہے جو مجھ مر بارش کے قطروں سے نمویاتا ہے۔ راوی کے بیان سے کھیتوں میں اناج کے انبار اور شہر کے بجلی کے قمقموں کی تصویریں پیش ہوتی ہیں۔ "پھوار" میں موسیقی سے بھی برسات کی فضا پیدا کی گئی ہے۔ راوی بیان کرتا ہے۔

گرمیوں کے دن گئے آیا زمانہ کو قرار
دھل گیا جیسے یکا یک دیدہ و دل سے غبار
اب گھٹائیں چومتی ہیں آسمانوں کی جبین
رقص کرتی ہیں نضائیں مسکرائی ہے زمیں
تیز کر نہیں بادلوں کی راہ میں گم ہو گئیں
یا کسی قاموش سی وادی میں جا کر سو گئیں

تو اس کے پس منظر میں ستارہ پر راگ میاں ملہا رہی تار، مدر میں الپ جوڑ اور جمالے سے برسات کی شادابی اور شگفتگی، کسانوں کے گیت میں پہاڑی دھن اور گلوکاروں کے لہجے کے فرق سے دیہاتی موسیقی اور شاعر کے گیت میں راگ دلش کے سوردپ سے بوندوں کے برسے اور آنچر میں جلنے کی کیفیت محسوس ہوتی ہے اسی طرح نازنین کی غزل کو کھادی کا سردپ دیا گیا ہے جس سے اس کی جذباتی کیفیت عیاں ہوتی ہے اور جب دو بچہ ملے ہیں تو صبح کے لاڈلے اور موہنے راگ بھیرویں کے سردپ میں یہ گیت دونوں کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے۔

قریب آؤ ذرا تم اور بھی میرے قریب آؤ
 یہ برکھارت یہ رنگیں شام ایسے میں نہ شراد
 نظر کے سامنے خواب حسیں بن کر نہ لہراؤ
 کوئی اوراق گل پر لکھ رہا ہے اپنا افسانہ
 خیالوں سے حسیں ہے یہ محبت کا صنم فانیہ
 قریب آؤ.....

غنائیہ فیچر میں شاعر حقیقتوں کو شاعرانہ زبان دیتا ہے اور نغمہ نگار جذبات اور
 احساسات کی ترجمانی کے لیے مختلف قسم کی موسیقی تخلیق کرتا ہے۔ یہ کہنا مناسب نہیں کہ
 غنائیہ فیچر میں صرف جذبات اور احساسات کی ہی ترجمانی ہوتی ہے۔ غنائیہ فیچر میں واقعات
 اور حقائق ایک نئے روپ میں جلوہ فگن ہوتے ہیں۔ سدھنا مکھ کمار نے غنائیہ فیچر میں موسیقی
 کے استعمال کو تسلیم کیا ہے اور اس کی بہت سی ذیلی قسمیں بیان کی ہیں۔ بقول ان کے
 پہلی قسم میں تخیل کی بنیاد پر لکھی گئی کہانیاں، دوسری میں شاعروں اور موسیقاروں پر لکھے
 گئے فیچر، تیسری میں فطرت کے حسن کی تصویر کاری اور چوتھی میں ڈرامائییت کی کافی مقدار
 ہوتی ہے۔ انھوں نے پہلی قسم کو ”سنگیت کہانی“ دوسری کو ”سنگیت روپاک (غنائیہ
 فیچر)“ تیسری کو ”سنگیت چتر (غنائیہ تصویر)“ اور چوتھی کو ”سنگیت نائٹک (غنائیہ کہانی)
 ہے اور ان کے نزدیک ان اصناف کے نام اور معنی بھی صاف ہیں اور ان کی اس
 تقسیم میں قطعیت کا احساس ہوتا ہے۔ سنگیت کہانی سے لوگ آسانی سے سمجھ لیں گے
 کہ اس کہانی میں موسیقی کی کثرت ہوگی۔ اسی طرح دوسری اصناف کا علم بھی ہو جائے گا۔
 بلاشبہ ان ناموں سے مختلف تخلیقات کی نوعیت اور خصوصیت پر روشنی پڑتی ہے
 مگر سنگیت کہانی یا گیتوں بھری کہانی اور سنگیت نائٹک کا ریڈیو فیچر سے کوئی تعلق
 نہیں۔ اگر کوئی تعلق ہے تو صرف اتنا کہ غنائیہ فیچر کی طرح ان میں موسیقی کی کثرت ہوتی
 ہے۔ اس کے علاوہ ”سنگیت چتر“ یا غنائی تصویر صرف حسن فطرت تک محدود نہیں
 کسی دور کی کسی کردار کی غنائی تصویر بھی پیش کی جاسکتی ہے۔ غنائیہ فیچر کی کئی اصناف

ہو سکتی ہیں۔ موضوع اور پیش کش کی بنیاد پر ان کی بہت سی ذیلی قسمیں کی جاسکتی ہیں

ریڈیو فیچر کا موضوع نہایت وسیع ہے اور اس کی پیش کش میں مختلف طریقوں اور تکنیکوں

ریڈیو فیچر کی اصناف

کو استعمال کیا گیا ہے۔ جس طرح فیچر کی تعریف بیان کرنے میں موضوع کے نوع اور پیش کش کے طریقوں سے انجمنیں پیدا ہوئیں اسی طرح اس کی اصناف کی حدود مقرر کرنے میں مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مختلف ناقدین نے ریڈیو فیچر کی تعریف کی تعریف اپنے اپنے طریقہ سے بیان کی ہیں۔ ہریش چندر کھنہ کے نزدیک جس فیچر میں حقیقی مواد کی کثرت ہو اسے ڈاکومنٹری اور باقی اصناف کو عام فیچر کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ان کے مطابق آسانی کے لیے فیچروں کی تین اقسام بیان کی جاسکتی ہیں۔ پہلی جس میں مواد کی کثرت ہو (جو بھرڈاکومنٹری اور عام فیچر میں منقسم ہوگی) دوسری جس میں تخیل کی زیادتی ہو اس میں منظوم فیچر شامل ہوں گے۔ اور تیسری قسم ”مزاحیہ فیچر ہوگی“۔ عیسٰی حنفی نے بھی مواد کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کو ڈاکومنٹری سے ممیز کیا ہے۔ ان کے نزدیک ڈاکومنٹری عام فیچر سے زیادہ صحافتی ہوتی ہے۔ جانٹ ڈنبر *Janel Dumb* نے مختلف طریقہ سے فیچر کی تقسیم کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

”ریڈیو فیچر کی ایک قسم وہ ہے جس میں کسی خیال کی وضاحت ہوتی ہے دوسری قسم میں دستاویزی مواد کو صوت کی شکل میں نشر کیا جاتا ہے اور تیسری قسم ڈرامائی فیچر ہے جس میں کسی درسی نکتہ کو یا زندگی کے کسی خصوصی پہلو کو پیش کیا جاتا ہے۔“

ڈنبر نے اس حقیقت کا اعتراف بھی کیا ہے کہ یہ تقسیم قطعی اور حتمی نہیں کیوں کہ بہت سے خیالی (Ideas) فیچروں میں خاص نکتوں اور پہلوؤں کی وضاحت کیے گئے کھوس حقیقتوں (Concrete facts) کو استعمال کیا گیا ہے اور بہت سے

مذہب ریڈیو ٹائٹل۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۰۸

۲۵ تمثیل بر دوش فضا۔ عیسٰی حنفی۔ آج کل ڈنبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

writing for Radio by Janel Dumb P. 31-35

دستاویزی فیچروں کی کامیابی مجرد تصورات (Abstract Concepts)

کے تخیل خیز استعمال پر مبنی ہے۔ صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ وسیع معنوں میں فیچر انھیں تینوں اقسام کے ذیل میں آتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ، عمیق حنفی اور ہانیٹ ڈنبر کی اس ڈرامائی قسم کا مطالعہ عمیق نظر سے کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ہریش چندر کھنہ نے مواد اور کسی پہلو کی زیادتی پر، عمیق حنفی نے مواد کی بنیاد پر اور ڈنبر نے خیال مواد اور انداز پیش کش پر فیچر کی مختلف اصناف مقرر کی ہیں۔ ڈنبر نے مواد اور پیش کش کی اہمیت کا احساس تو کیا ہے مگر ان کی وضاحت نہیں کی ہے۔ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے اور ڈرامائی صنف ہونے کے تعلق سے اس میں بھی فن پیش کش کی کافی اہمیت ہے اس لیے ریڈیو فیچر کی صنفی خصوصیت حقیقی مواد کے ساتھ ساتھ انداز پیش کش کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا۔ موضوع کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کی بہت سی اقسام جیسے اقتصادی سیاسی، ہتھی اور تمدنی وغیرہ ہو سکتی ہیں۔ پیش کش کے اعتبار سے ڈرامائی اور غیر ڈرامائی فیچر ہو سکتے ہیں۔ پہلی قسم میں مواد ڈرامائی اور تصوری (Fantasy) طریقوں سے اور دوسری میں غیر ڈرامائی یا نیم ڈرامائی طریقوں سے پیش ہوتا ہے۔ ریڈیو فیچر خاص مقاصد جیسے تعلیم اور تربیت، قومی تعمیرات میں عوام کی شمولیت اور سیاسی مقاصد کے لیے بھی لکھے جاتے ہیں اور اس اعتبار سے فیچر نظریاتی، معلوماتی، اطلاعی اور تعمیری ہو سکتے ہیں۔ فیچر کے کسی خاص پہلو کی زیادتی کی بنیاد پر بھی ریڈیو فیچر کی تقسیم نامناسب نہیں ہے۔ حقیقت، تخیل، شاعری اور موسیقی کی کثرت کی بنیاد پر بھی ریڈیو فیچر کی اقسام بیان کر سکتے ہیں جیسے حقیقی فیچر، منظوم فیچر، غنائیہ فیچر، مزاحیہ فیچر، بیانیہ فیچر، ڈرامائی فیچر وغیرہ۔ آل انڈیا ریڈیو سے فیچر کا قومی پروگرام نشر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے نشری مرکزوں سے بھی فیچر بڑی تعداد میں نشر ہوتے ہیں۔ ریڈیو فیچر کی تاریخ بہت مختصر ہے مگر اس نے اس قلیل عرصے میں ترقی کی بہت سی منزلیں طے کر لی ہیں۔ اس نے زندگی کے گونا گوں مسائل، خیالات اور تصورات کو دل نشیں انداز سے پیش کیا ہے اور زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا شعور بخشا ہے۔

ریڈیو ڈاکومنٹری

ڈاکومنٹری (Documentary) ایک انگریزی لفظ ہے جس کے معنی درست اور یا تحریر ہیں۔ ڈاکومنٹری کا ماخذ فرانسیسی لفظ ڈاکومنٹ (Document) ہے اور فرانسیسی میں سفری فلموں (Travel films) کو ڈاکومنٹری کہا جاتا تھا۔ جون گریس نے حقائق پر مبنی فلم کے لیے فلم ڈاکومنٹری کی اصطلاح ایجاد کی۔ ناول، افسانہ اور سب سے زیادہ رٹا میں ڈاکومنٹری ایک تکنیک ہے جس میں کہانی خطوط، ڈائری اور دستاویز وغیرہ سے بیان ہوتی ہے۔ رچرڈ سن (Richardson) سمولٹ (Smollett)، برنی (Burney)، گوٹے (Goethe) وغیرہ نے اپنی ناولوں میں اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ شورش کاشمیری، گھنشیام سیٹھی، دیا شنکر نے رپورٹاژ، خطوط کی ہیئت میں اور فکر تو نسوی اور جناداس نے رپورٹاژ ڈائری کی ہیئت میں تحریر کیے ہیں۔ دستاویزی طریقہ (Documentary method) کہانی اور واقعات بیان کرنے کی بہترین تکنیک ہے اور اسے بیانیہ اور سوانحی تکنیک پر برتری حاصل ہے مگر اس تکنیک کو فنی طور پر برتنا اتنا مشکل کام ہے۔ اسکاٹ (Scott) نے یہ تکنیک اختیار کی تھی مگر بعد میں ترک کر دی۔

نثریات میں ڈاکومنٹری ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف بھی ہے اور ایک تکنیک بھی۔ ریڈیو ڈرامے کے بہت سے ماقدین نے یا تو ڈاکومنٹری کے بارے میں خاموشی

۱ Radio Documentary & on the Air by

Roger Manuell P. 168

۲ An Introduction to the Study of Literature W.H. Hudson p. 143

اختیار کی ہے یا اسے دوسری اصناف سے غلط ملط کر دیا ہے۔ مصنفین ریڈیو ڈرامائے ریڈیو ڈراما کے دو اصناف۔ ڈراما اور فیچر کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ اسی طرح میری کروزیئر (Mary Crozier)، میکس وائل (Max Wyllie) اور جی سی اوسٹی (G.C. Awashti) نے ڈاکو نیٹری کو نظر انداز کیا ہے۔ وال گیلڈ (Val Gielgud)، رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) اور سدھنا کے کمار نے فیچر کو وسیع مفہوم دے کر اس کے ذیل میں ڈاکو نیٹری سے بحث کی ہے۔ ایڈورڈ لیو سی (Edward Livesey) نے فیچر اور ڈاکو نیٹری کی بحث میں نہالچہ کر حقیقی پروگرام (Actuality programme) کی خصوصیات اور خوبیاں بیان کی ہیں۔ ہریش چندر کھنہ ڈاکو نیٹری کو فیچر کی ایک ذیلی قسم بھی کہتے ہیں اور اسے فیچر سے الگ ایک صنف کا درجہ دیتے ہیں۔ راجر سن ویل (Roger

-
۱. Broadcasting (Sound Television) by Mary Crozier.
 ۲. Radio and Television writing by Max Wyllie
 ۳. Broadcasting in India by G.C. Awashti
 ۴. British Radio Drama by Val Gielgud.
 ۵. Writing for Radio by Janet Dunnet
 ۶. ریڈیو ناٹھ شاپ - سدھنا کے کمار
 ۷. Broadcasting and Society by Edward Livesey. The Relation between Universities, Radio and Television edited by Wickham.
 ۸. ریڈیو ناٹھ - ہریش چندر کھنہ

Manvell، ریوی سنن شرا۔ اور عمیق حنفی نے ڈاکو مینٹری کو ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف کی حیثیت دی ہے۔

ریڈیو ڈاکو مینٹری بیسویں صدی میں حقیقت نگاری کی تحریک نے ادب و فن کے بیشتر اصناف کو متاثر کیا۔ جمہوری نظام کی ترقی سے عام انسان (Common man) کو پہلے سے زیادہ اہمیت ملی۔ موجودہ صدی کی ادبی اور نیم ادبی اصناف میں حقیقت نگاری کا احسا و شعور اور عام انسان کو اہمیت دینے کی کوشش ملتی ہے۔ فلم اور ریڈیو نے بھی حقیقت نگاری کو قبول کیا اور اس کے ساتھ عام انسان کی زندگی اور اس کے مسائل کو بھی اپنے قالب میں جگہ دی۔ ریڈیو ڈاکو مینٹری کا تعلق ریڈیو ڈرامے کی اصناف کے اس گروہ مثلاً فیچر اور ریڈیو رٹائر سے ہے جن کا صنفی تصور حقائق کے اظہار پر مبنی ہے۔ ریڈیو ڈاکو مینٹری کا صنفی تصور ہیئت سے زیادہ موضوع کے حقیقی اظہار سے ہے۔ اس میں حال اور ماضی کے کسی بھی موضوع کو ڈرامائی طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ اس کے موضوع میں کائنات کی وسعت ہے اور مجرد خیال سے ٹھوس حقیقت تک کسی بھی موضوع پر ڈاکو مینٹری تخلیق کر سکتے ہیں۔ ڈاکو مینٹری کا موضوع سادہ اور مخلوط ہو سکتا ہے۔ مثلاً ”فن تعمیر“ (Architecture) میں صرف فن تعمیر کا اظہار ہو گا جیسا ”محل دور“ پر لکھی گئی ڈاکو مینٹری میں فن تعمیر کے علاوہ دوسرے فنون شامل ہوں گے۔ ڈاکو مینٹری میں حقیقی ماحول اس کا پس منظر (Setting) ہوتا ہے حقیقی انسان اس کے کردار ہوتے ہیں۔ ماضی سے متعلق ڈاکو مینٹری میں جب حقیقی صوتی پس منظر یا حقیقی کردار دستیاب نہیں ہوتے تو مصنوعی مگر حقیقی پس منظر تعمیر کرتے ہیں اور پیشہ ورا اداکار اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یونل گمبلن (Lionel gamblin) تحریر کرتے ہیں کہ۔

On The Air by Roger Manvell.

۱۹۵۹ء ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوی سنن شرا۔ آج کل ڈراما بنر جنوری ۱۹۵۹ء سے تمثیل پر دوش نفا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ بنیاد دور نومبر ۱۹۵۹ء

”ریڈیو ڈاکومنٹری کی بنیاد حقائق کی ڈرامائی پیش کش پر رکھی جاتی

ہے۔ حقیقی انسان اس کے اداکار ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی پیشہ ور

اداکاروں سے بھی اصل قصے اور کرداروں کا کام لیا جاتا ہے۔

جب ریڈیو ڈاکومنٹری میں حقیقی مواد فراہم نہیں ہوتا اور مصنوعی مگر حقیقی مواد

اسٹوڈیو میں تخلیق کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے تو ایسے موقع پر ڈرامائی ٹکڑوں

(dramatised insets) دستاویزوں اور دوسرے ذریعوں مثلاً راوی

وغیرہ سے حقیقی مواد شامل کرتے ہیں۔ چونکہ ڈاکومنٹری کی بنیاد حقائق پر ہے اس

لیے اس میں مفروضات کو دخل نہیں۔ ڈاکومنٹری میں تخیل آمیزی تو ہوتی ہے مگر

تخیل خیزی نہیں۔ حقیقی مواد کی کمی اور تخیل کی فراوانی سے ڈاکومنٹری فن کے کمزور

سے تعلق رکھتا ہے۔ عمیق حقیقت نے ڈاکومنٹری کی تعریف میں زیادہ حقیقت اور صدا

پر زور دیا ہے۔ بقول عمیق حقیقت ”دستاویزی“ روپاک میں کسی ادارے یا تعمیری

بحوزیر یا کسی علمی یا تعلیمی سرگرمی ڈرامائی انداز سے یعنی موثر زبان و بیان، مکالمے

اور صوتی تصویروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ یہ عام روپاک سے زیادہ صحافتی

قسم کی چیز ہے۔ حقیقت اور صداقت کی اہمیت کی وجہ سے تصور یہ (Fan

—) کے موضوعات اور تکنیک ریڈیو ڈاکومنٹری میں مروج نہیں۔

ریڈیو ڈاکومنٹری حال اور ماضی کو تو ضرور اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے مگر مستقبل

اس کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔ کچھ ناقدین نے ریڈیو ڈاکومنٹری کو دورِ حاضر تک

ی محدود کیا ہے اور ماضی سے اس کا کوئی تعلق نہیں رکھا ہے۔ جانیت ڈنبر

(Janet Dunbar) بھی ان ناقدین میں سے ایک ہیں اور وہ تحریر کرتے ہیں

”ڈاکومنٹری فیچر کا تعلق عہدِ حاضر کی زندگی کی کسی پہلو کو شوخ اور

گہرے رنگ میں پیش کرنے سے ہے اس کا مقصد موضوع سے متعلق

۱- You Are on The Air by Lionel Gamlin

انڈیو ناٹیس ٹیلپ۔ سہ ماہیہ کمار ۷۱-۷۲

۲- تخیل پرورش نضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حقیقت۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

حقائق بیان کرنا ہے۔ یعنی اس کی ہر تفصیل کو مکمل حقیقت اور صداقت کا حامل ہونا چاہیے۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈاکو میٹری میں مکمل حقیقت اور صداقت کی ضرورت ہے مگر دورِ ماضی کی قید کو غیر ضروری کہنے میں کوئی عار نہیں۔ ماضی سے متعلق موضوع کے حقائق کو دستاویزی مواد مثلاً خطوط، دستاویز، سفر نامے، تذکرے روزنامے، ڈائری، تصانیف وغیرہ سے فراہم کر کے اسے پیش کر سکتے ہیں۔ البتہ مستقبل سے متعلق ڈاکو میٹری تخلیق نہیں کر سکتے۔ خود ڈبیر نے ڈاکو میٹری فیچر کے ذیل میں ”وکٹوریہ عہد (Victorian Era)“ ڈاکو میٹری کی مثال دی ہے اس ڈاکو میٹری میں ملکہ وکٹوریہ عہد کے رسم و رواج، ناپ کے پیمانوں، دولت و ثروت کی فراوانی اور شدید غربت اور افلاس کا بیان ہے۔ ڈاکو میٹری کا موضوع کچھ ہی کیوں نہ ہو ہمیں اس میں صنفی تصور کے نقطہ نظر سے یہی دیکھنا اور پرکھنا ہوگا کہ اس میں حقائق کو بہتر طریقے سے کس طرح پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخیل کو کس حد تک رول رکھا گیا ہے۔

ریڈیو ڈاکو میٹری کی کوئی مقررہ ہیئت نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ریڈیو ڈاکو میٹری کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ ریڈیو ڈاکو میٹری بیانیہ، سوانحی، ڈرامائی اور دستاویزی (خطوط ڈائری) ہیئت میں ہوتی ہے۔ مختلف ہستیوں کے امتزاج سے بھی ڈاکو میٹری تخلیق کی جاتی ہیں۔

راقم الحروف کی بیوی الیکٹریکلز پر مشینی دنیا کی سیر بیانیہ ہیئت میں ”وکٹوریہ عہد“ ڈرامائی اور بیانیہ ہیئت میں اور میلون ڈی میلو کی ”گنگا“ بیانیہ دستاویزی اور ڈرامائی ہیئت کے امتزاج سے تخلیق کی گئی ہے۔

ریونی سرن شرمانے فیچر اور ڈاکو میٹری کو راوی کے تکنیکی استفادے کی پیدائش کہی ہے۔ بقول ریونی سرن شرما۔

”اسی تکنیکی (راوی) استفادے نے ریڈیو ڈاکو میٹری کو جنم دیا ہے

جس کے ذریعے کسی چیز، ادارے یا واقعے کے ان پہلوؤں کو جانا جاتا ہے جن میں کوئی ڈرامائی پہلو ہوتا ہے اور انھیں ایک مناسب کمینٹری کے ذریعے جوڑ کر وہ یک کی صورت میں پیش کر دیا جاتا ہے۔

ریونی سرن شرما کے خیالات حقیقت پر مبنی نہیں ہیں۔ اول تو راوی صرف ڈاکو مینٹری یا فیچر کا طرہ امتیاز نہیں۔ اسٹیج ڈرامے میں بہت سے ایسے کردار ہوتے ہیں جن کا مقصد صرف ضروری معلومات مہیا کرنا ہے اور شیرڈن (Sheridon) نے "The critic" میں ایسے کرداروں کا خاکہ اڑایا ہے۔ ان کرداروں کو ایک طرح سے راوی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ Orson wells نے بھی ریڈیو ڈرامے میں راوی کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور صیب تنویر وغیرہ کے ڈراموں میں بھی راوی کی مثالیں ملتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب نہیں کہ راوی کے تکنیکی استفادے نے ریڈیو ڈاکو مینٹری کو جنم دیا۔ بلاشبہ اکثر ڈاکو مینٹریوں میں راوی ہوتے ہیں مگر بہت سی ڈاکو مینٹریاں ایسی بھی ہیں جن میں راوی موجود نہیں۔ راماسوامی کی ڈاکو مینٹری "چیل ڈیم" خطوط کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اور اس میں راوی شامل نہیں۔ ریونی سرن شرما کا یہ خیال کہ ڈاکو مینٹری میں موضوع کے ڈرامائی پہلوؤں کو ہی کمینٹری سے جوڑ کر پیش کرتے ہیں حقیقت صداقت اور تجربے سے دور ہے۔ ڈاکو مینٹری موضوع کے ڈرامائی پہلوؤں کا نام نہیں۔ موضوع کی مکمل وضاحت کے لیے ڈاکو مینٹری نگار بیانہ، سوانحی، دستاویزی اور ڈرامائی طریقہ اختیار کرتا ہے۔ وہ سماعتی میڈیم کی حدود بندوں کے پیش نظر سماعتی پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے اور غیر سماعتی پہلوؤں کو صوتی شکل میں تبدیل کرتا ہے یا بیان اور دستاویزوں کا سہارا لیتا ہے۔ جس طرح ایک ریڈیو ڈراما نگار کی کامیابی اس حقیقت پر مبنی ہے کہ وہ کس طرح صوتی میڈیم کی دشواریوں پر قابو پاتا ہے۔ اسی طرح ڈاکو مینٹری نگار کی کامیابی کی ضامن بھی یہی خوبی ہے کہ اس نے موضوع کے ضروری حقائق کو کس طرح سماعتی میڈیم کے ذریعے بیان کیا ہے۔ ڈاکو مینٹری نگار اسی مقصد کے تحت راوی اور دوسرے تکنیکی طریقے اختیار کرتا ہے۔

ریڈیو ڈاکو مینٹری کے علاوہ فیچر، رپورٹاژ اور فلم ڈاکو مینٹری کا صنفی تصور حقائق کے اظہار پر مبنی ہے۔ موضوع 'مقصد اور طریقے کے اعتبار سے ان تمام اصناف میں بہت سی مشترک خوبیاں ہیں۔ اور ان اصناف کا ایک دوسرے سے گہرا رشتہ ہے۔ یونیل گمن کے مطابق ریڈیو اور فلم ڈاکو مینٹری میں قریبی رشتہ ہے۔ روبرٹ جرمین ویل نے لکھا ہے کہ فلم ڈاکو مینٹری، ریڈیو ڈاکو مینٹری اور ریڈیو فیچر تقریباً ایک ہی وقت میں وجود میں آئے وہ یہ بھی بیان کرتے ہیں کہ ڈاکو مینٹری حقائق کے اظہار کی ایک ڈرامائی صنف (Drama) ہے۔

matic forms اور یہ صنف اس صنف کی متوازی (Parallel) ہے جو فلم کے خالقین نے ایجاد کی ہے اور سب جانتے ہیں کہ فلم کی اس صنف کے لیے جون گریسن (John Grierson) نے ڈاکو مینٹری کی اصطلاح ایجاد کی تھی۔ یونیل گمن اور جرمین ویل نے فلم ڈاکو مینٹری اور ریڈیو ڈاکو مینٹری کو ایک دوسرے کے مساوی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈاکو مینٹری، فلم ڈاکو مینٹری اور ریڈیو فیچر کے قریبی رشتہ کو ہی ظاہر نہیں کیا بلکہ وہ ریڈیو ڈاکو مینٹری کو فلم ڈاکو مینٹری اور ریڈیو فیچر کی پیداوار کہتے ہیں۔ بقول ان کے ریڈیو ڈاکو مینٹری کا ارتقاء فلم ڈاکو مینٹری سے متاثر ہوا۔ دونوں کا بیج سماجی بیداری تھا۔ دوسری جگہ وہ لکھتے ہیں کہ گریسن کے ڈاکو مینٹری کے مطالعے سے ریڈیو ڈاکو مینٹری کو سمجھنے میں مدد ملے گی کیونکہ اس ماحول میں لارنس کلیم (Lawrence Gilliam) نے ۱۹۳۷ء میں پہلا ڈاکو مینٹری فیچر تخلیق کیا۔ ان کے نزدیک فلم ڈاکو مینٹری اور ریڈیو ڈاکو مینٹری کا تعمیری فن یکساں ہے۔ ساقی ہی وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ہندوستان میں ڈاکو مینٹری کا ارتقاء اور ترقی عام فیچر کی ترقی کی وجہ سے ہوئی۔

ریڈیو ڈاکو مینٹری 'فلم ڈاکو مینٹری اور فیچر میں گہرا قرب ہے۔ ان اصناف نے جہاں ایک دوسرے کی خوبیوں کو اجاگر کیا ہے وہاں ان کے قریبی رشتہ اور مماثلت سے

۱. You Are on The Air. by Lionel Gamlin

ان ریڈیو ناٹیس شپ۔ سدھانہ کمار صفحہ ۱۱

۲. On The Air by Roger Mennell P.P. 168

ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۶۰

ریڈیو ڈاکو میٹری کے تصور کو عام ہونے میں دشواریاں بھی پیدا ہوئی ہیں۔ ایک ناقد فلم
 ڈاکو میٹری اور ریڈیو ڈاکو میٹری کو ایک صنف کے دو روپ کہتا ہے تو دوسرا ریڈیو
 ڈاکو میٹری کو فلم ڈاکو میٹری اور ریڈیو نیچر کی پیداوار۔ دوسرے ناقدین ریڈیو ڈاکو
 میٹری اور ریڈیو نیچر میں کوئی فرق قائم نہیں کرتے۔ فیلکس فلیٹن (Felix
 Fleton) کی تحریر "بی بی سی میں ڈاکو میٹری کو نیچر کہا جاتا ہے" سے اور بھی گہرا ہی
 بڑھی۔ کچھ ناقدین نے صرف ریڈیو نیچر پر تو کچھ نے صرف ریڈیو ڈاکو میٹری پر اپنی توجہ
 مرکوز کی اور کچھ نے ریڈیو ڈرامے کی دونوں اصناف سے حقیقی پروگرام (Actual
 Program) کے تحت بحث کی ۱۹۵۶ء میں نیچر کا قوی پروگرام (Actual
 Program of Feature) شروع ہوا اور اس میں نیچر اور ڈاکو
 میٹری نشر ہوتے ہیں مگر جب آل انڈیا ریڈیو نے "نشریات کا مطالعہ" (Studies
 in Broadcasting) شائع کی تو اس میں ریڈیو ڈرامے نیچر اور نیوز ریل وغیرہ
 پر مقالے شائع ہوئے اور ڈاکو میٹری کو غراموش کر دیا گیا۔ اپریل ۱۹۴۷ء میں
 سہتیہ ساروہ (Sahitya Samarak) کا موضوع "ڈرامے اور
 ڈرامائی اصناف کی تخلیق میں ریڈیو بحیثیت میڈیم" (The Radios
 A Medium of Drama and other dramatic
 forms) منتخب ہوا تو اس میں بھی ریڈیو ڈراما اور نیچر پروگرام سے بحث کی گئی، ان حالات میں
 ضروری ہے کہ ریڈیو ڈاکو میٹری اور دوسری اصناف کے رشتوں کا جائزہ لیں۔

انگلستان میں فلم ڈاکو
 ریڈیو ڈاکو میٹری اور فلم ڈاکو میٹری
 میٹری نے ریڈیو ڈاکو
 میٹری کو جنم دیا۔ فلم ڈاکو میٹری ایک دم سے وجود میں نہیں آگئی اس کا وجود ایک
 ارتقائی عمل کا نتیجہ تھا جو سالوں میں پورا ہوا۔ ابتدا میں خبری فلمیں (News
 films) تیار کی جاتی تھیں جنہیں ریکارڈ فلم (Record
 films) The Radio Play: Its Technique and Possibility
 by Felix Fleton ۶۹ صفحہ

(Film) کہہ سکتے ہیں۔ ان کا مقصد ایک خیال اور ایک تکنیک کی وضاحت کرنا تھا۔ خبری فلموں کے علاوہ درسی، معلوماتی اور اطلاعی فلمیں بھی تیار ہوتی تھیں۔ ان میں حقیقی مواد کی حقیقی تصویریں شامل ہوتی تھیں۔ فلا ہارٹی نے اسٹوڈیو سے باہر نکل کر اسکیمز زندگی (Kimo Life) کا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ کیا۔ اسکیمز درمیان رہ کر اس نے ان کی خریدیوں اور کامرائیوں کا شعور حاصل کیا اور ۱۹۲۲ء میں نوک آف دی نارم (Nanook of The North) فلم تیار کی۔ فلا ہارٹی نے مشاہدہ (Observation) تبصر اور تشریح (Interpretation) اور حقیقی مواد کے تخلیقی انتخاب (Creative treatment of Reality) سے اس فلم کی تعمیری ہریش چندر کہتے کا خیال ہے کہ ”نوک آف دی نارم“ کو صحیح معنوں میں پہلی ڈاکومنٹری فلم کہہ سکتے ہیں۔ بعد میں فلا ہارٹی کی تکنیک یعنی مشاہدہ، مواد (حقیقی) کا تعمیری انتخاب اور اس کی مخصوص تشریح ہی فلم ڈاکومنٹری کی بنیاد اور اساس بنی۔ پال رودا اور گریسن نے اس فلم کی بہت تعریف کی۔ پال رودا نے لکھا کہ نوک سے قبل اور بعد میں بہت سی فلمیں پردے پر پیش کی گئیں مگر اسکیمز کی زندگی کی مکمل اور بہتر عکاسی نوک میں ہوئی۔ اس میں اسکیمز کی زندگی کے بنیادی مسائل پیش ہونے اور مختصراً اس نے زندگی کی پیش کش کو ایک نیا طریقہ پیش کیا۔ گریسن نے اس فلم کو ہالی وڈ (Hollywood) کے مصنوعی سیٹوں پر بنائی گئی فلموں سے بہتر کہا اور لکھا کہ اس میں روزمرہ کی زندگی اور عام جذبات کو بہتر طریقے سے پیش کیا گیا ہے اور یہ کئی معنوں میں ڈانا ہے۔

”خبری فلموں“ اور ”نوک“ کا واضح فرق یہ تھا کہ ”خبری فلموں“ میں صرف واقعات بیان ہوتے تھے اور ”نوک“ میں فلا ہارٹی نے تخلیقی تبصرے سے کام لیا تھا۔ فلا ہارٹی ایک رومانی فن کار تھا اور اس کی اس تخلیق میں حقیقت کے ساتھ ساتھ رومانی عناصر بھی شامل ہو گئے تھے۔ یہ فلم روسی فلموں کی حقیقت نگاری سے پیچھے تھی۔ گریسن نے ایک سماجی مبصر کی حیثیت سے ڈاکومنٹری میں حقیقت کا روپ بھرا۔ گریسن نے ۱۹۲۹ء میں روسی

فن اور حقیقت نگاری کی تحریک کے تحت *Movie* تیار کی اور اس فلم میں صرف ماہی گیروں کی زندگی ہی پیش نہیں کی گئی تھی بلکہ اس خطہ اور پورے ملک کے رشتہ پر بھی روشنی ڈالی گئی تھی۔ گریسن صرف معلومات کے سیدھے سادے اظہار کا حامی نہیں تھا۔ وہ معلومات کو فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے لکھا کہ

"فن اور معلومات کا تعلق صرف اس وقت ممکن ہے جب معلومات ذہن کو روشن کریں اور قلب کو گرمی دیں۔ صرف معلوماتی ہونا تباہ کن ہے اور جب تک اس سے روشنی پیدا نہ ہو معلومات کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔"

گریسن نے ڈاکومنٹری فلمیں بھی تخلیق کیں اور اپنے نظریات کی تبلیغ بھی کی۔ اس نے ۱۹۴۲ء میں سینما سہ ماہی (*Cinema Quarterly*) کے سربراہ بن گئے۔ اس نے سینٹری کے بنیادی اصولوں سے بحث کی اور لکھا کہ اسٹوڈیو میں بنائی گئی فلموں میں اداکاری اور کہانی مصنوعی پس منظر میں پیش کی جاتی ہیں اور یہ فلمیں زندگی کی حقیقتوں کو نظر انداز کرتی ہیں۔ حقیقی کردار اور قدرتی مناظر موجودہ زندگی کی بہتر ترجمانی کر سکتے ہیں اور ان کا دائرہ عمل بھی اسٹوڈیو کے مقابلہ میں وسیع اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ گریسن نے دعویٰ کیا کہ اسٹوڈیو میں مصنوعی ماحول میں اداکاروں کے ذریعے بنائی گئی فلمیں حقیقی زندگی پر براہ راست بنائی گئی فلموں سے جذبہ و اثر اور حقیقت میں کم تر درجے کی ہوں گی۔ گریسن کو یقین تھا کہ سینما اسٹوڈیو سے باہر نکل کر زندگی کا بہتر مطالعہ کر سکتا ہے اور ایک ہمہ گیر فن بن سکتا ہے۔

گریسن کے نظریات سے اختلاف کیا گیا اور کہا گیا کہ حقیقی زندگی کے فنی اظہار کے لیے فلموں میں ضروری آرائش اور زیبائش ناگزیر ہے۔ اگر زندگی سے براہ راست لی گئی تصویروں میں رنگ نہیں بھرا گیا تو ان میں بے کیفی پیدا ہوگی۔ گریسن نے ان اعتراضات کا جواب ۱۹۴۳ء میں سینما سہ ماہی کے بہشت نمبر میں دیا کہ

"وقت اس حقیقت کو واضح کرے گا کہ کون سا طریقہ کار ایماندار،

روشن، واضح اور گہرے آثار کا حامل ہے اور بہتر طریقے سے شہریت

(Citizenship) کے مقاصد کو پورا کرتا ہے۔ خوبصورتی

حاصل کرنے کے لیے جو شعوری کوششیں کی جاتی ہیں وہ ہمیشہ خود غرض

دولت، خود غرض لذت اور جمالیات کے زوال کا باعث ہوتی ہیں۔

گریسن نے زندگی اور اس کے مسائل کے گہرے مشاہدے اور تجزیہ پر زور دیا

کیوں کہ اس کے بغیر زندگی کی سچی تصویریں پیش نہیں ہو سکتیں اور اگر فن کار گہری ہمدردی

سے کام نہیں لیتا تو اس کی تصویروں کی بھلے ہی سائنسی اہمیت ہو مگر ان میں فن اور

انسانیت کے لیے کوئی بھی قیمت نہیں گریسن نے روسی فلموں اور حقیقت نگاری کی

تحریک سے اثر ضرور قبول کیا مگر اس کے یہاں سماجی شعور پوری طرح منعکس نہ ہو سکا۔

ادھر ڈاکوینٹری میں اور تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ اس حقیقی اور مقصدی فن میں

زندگی کے مسائل کے تئیں زیادہ بیداری اور سماجی تقاضوں کو مکمل طریقے سے پورا کرنے

کا شعور پال روڈا کی ڈاکوینٹریوں میں ظاہر ہو رہا تھا۔ گریسن اور اس کے رفقا صنعتی

زندگی کے خوبصورت اظہار سے مطمئن تھے۔ پال روڈا صنعتی انقلاب سے پیدا شدہ

مسائل اور نفسیاتی الجھنوں کی پیش کش میں زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ گریسن نے روسی فلموں

کے حقیقت نگاری کے فنی اصولوں کو قبول کیا تھا۔ لیکن پال روڈا نئے فن کے بنیادی

تصور سے بھی متاثر نہ ہوا کہ تصویروں کی خوبصورتی اور جذبات انگیزی سے زیادہ اہم اس

کی سچائی، زندگی سے اس کا رشتہ اور عوام کے لیے اس کی اہمیت اور افادیت ہے

اس لیے سینما کو حقیقی زندگی سے مواد حاصل کرنا چاہیے اور دورِ حاضر کے مسائل اور

واقعات کو پیش کر کے ایک خاص مقصد پورا کرنا چاہیے۔ اسٹوڈیو میں فلمائی گئی تصویروں

سے زندگی کی حقیقی عکاسی نہیں ہوتی۔ پال روڈا نے ڈاکوینٹری میں حقیقت نگاری کے

علاوہ اس کے افادی پہلو پر زور دے کر اسے ایک مقصدی فن بنا دیا۔ اس طرح

دوسری جنگ عظیم سے قبل ڈاکوینٹری ایک نئی سمت میں ترقی کرتی رہی۔

فلم ڈاکوینٹری میں رفتہ رفتہ موسیقی، شاعری، صوتی اثرات، راوی، کورس،

انٹرویو (Spot interview) وغیرہ شامل ہونے اور اس کے ترکیبی عام بن گئے۔ ریڈیو ڈاکو میٹری نے فلم ڈاکو میٹری کے تجربات، تکنیک اور مقصد سے اثر قبول کیا فلم ڈاکو میٹری میں پہلے ایک ابتدائی پلاٹ (Cinereo plot) تیار کرتے ہیں اور اس کے مطابق تصویر کشی (Cinereo shooting) کرتے ہیں۔ تصویر کشی کے بعد بھرے ٹکڑوں کو جوڑتے (Composing) ہیں اور ان سے فردسی کاٹ چھانٹ (Selecting) کرتے ہیں اور ڈاکو میٹری کو آخری شکل دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈاکو میٹری میں بھی اسی تعمیری عمل کا اتباع کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈاکو میٹری اور ریڈیو فیچر
 ریڈیو ڈاکو میٹری، ریڈیو فیچر اور ریڈیو رپورٹ اور تاثر ریڈیو ڈرامے کی وہ اصناف ہیں جو حقائق کو صداقت کے ساتھ مختلف طریقوں سے پیش کرتی ہیں۔ ریڈیو ڈاکو میٹری نے ریڈیو فیچر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ فلم ڈاکو میٹری موجودہ زندگی کی عکاسی کرتی ہے جبکہ ریڈیو فیچر میں ماضی اور حال کے کسی بھی موضوع کو منتخب کر سکتے ہیں۔ ریڈیو ڈاکو میٹری نے فیچر کے موضوع کی وسعت کو قبول کیا اور ماضی اور حال کو اپنے دامن میں لے لیا۔ عمیق حقی نے فیچر اور ڈاکو میٹری کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا تھا کہ دستاویزی روپ عام روپاک سے زیادہ صحافتی ہوتا ہے۔ ڈاکو میٹری میں صوفی اور دستاویزی مواد کی مقدار زیادہ سے زیادہ ہوتی ہے اور زبان و بیان کی آرائش اور ڈرامائی تقاضوں کی خاطر غیر ضروری تفصیلات سے پرہیز کرتے ہیں۔ ایک تخیل خیز فیچر ریڈیو ڈرامے کی سرحد میں داخل ہو سکتا ہے مگر ریڈیو ڈاکو میٹری اس کے تمام دروازوں کو بند کر دیتی ہے جن سے اس کے صنفی تصور پر اثر پڑے۔ پھر بھی ادب و فن کی سرحدوں میں اکثر ٹکراؤ ہوتا ہے اور یہ فیصلہ کرنا دشوار ہوتا ہے کہ کس فن پارے کو کس صنف کے تحت رکھیں۔ ریڈیو ڈاکو میٹری میں بھی یہ مسائل اٹھتے ہیں گوپال عباس کے گاندھی جی پر فیچر "اقوام متحدہ کا خراج عقیدت" نہرو کے خطوط پر ترتیب دیا ہوا ٹی۔ کے۔ مہادیون (T. K. Mahadevan) کا فیچر

"*Atizan - yelaman*" کو ڈاکو مینٹری کہنا زیادہ مناسب ہے۔ اسی طرح ساغر نظامی کا ابوالکلام آزاد پر فیچر "اسوۂ حسنہ" اور عمیق حنفی کے حضرت محمد پر فیچر "پیغمبر اور پیغام" بھی صحیح معنوں میں ڈاکو مینٹری ہیں۔ سرحدوں کے اس تصادم کے باوجود ڈاکو مینٹری اور فیچر میں فرق ہے اور دونوں میں مزید کسی الجھن سے بچنے کی خاطر راقم الحروف نے ڈاکو مینٹری کے لیے جانیٹ ڈبیر اور عمیق حنفی کے "دستاویزی فیچر" یا "دستاویزی روپاک" کی اصطلاح کی جگہ روبرمین ویل کی اصطلاح "ڈاکو مینٹری" منتخب کی ہے۔ ڈاکو مینٹری کا یہ نام صاف بھی ہے اور مختصر بھی اور اس سے ڈاکو مینٹری کا مخصوص تصور پیدا ہوتا ہے۔

ریڈیو ڈاکو مینٹری اور ریڈیو رپورٹاژ ریڈیو ڈاکو مینٹری کی بھی حقیقی مواد پیش کرتا ہے۔ دونوں میں ڈرامائی عناصر جیسے پلاٹ، کردار، کش مکش ملتے ہیں۔ ڈاکو مینٹری اور رپورٹاژ میں وحدت زمان اور مکان کی قید نہیں البتہ وحدت عمل کی پابندی کی جاتی ہے۔ یہ دونوں اصناف بیانہ اور دستاویزی (خطوط ڈائری، سوانحی، ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ اس مماثلت اور مشابہت کے باوجود دونوں اصناف میں فرق ہے۔ ایک ریڈیو رپورٹاژ پر ریڈیو ڈاکو مینٹری لکھی جاسکتی ہے مگر ڈاکو مینٹری پر رپورٹاژ نہیں لکھا جاسکتا۔ ڈاکو مینٹری نگار زمانہ حال کے علاوہ ماضی سے متعلق موضوعات پر دستاویزی مواد حاصل کر کے ڈاکو مینٹری تخلیق کر سکتا ہے۔ جب کہ رپورٹاژ میں رپورٹاژ نگار کا موضوع سے ذاتی تعلق بہت ضروری ہے رپورٹاژ میں پڑھی پڑھائی اور سنی سنائی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ دوسروں کی بات پر بھروسہ نہیں کرتا اپنے چشم دید واقعات سے رپورٹاژ کا تار پود تیار کرتا ہے۔ ڈاکو مینٹری نگار ڈاکو مینٹری کے موضوع کے اظہار میں حقیقی ماحول خود تخلیق کرتا ہے اور کبھی کبھی پیشہ ور اداکاروں کی مدد لیتا ہے مگر رپورٹاژ میں ہر چیز سو فیصدی اصل ہوتی ہے حقیقی ہوتی ہے۔ رپورٹاژ نگار بیانہ اسلوب سے

خارجی اور داخلی عناصر سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ جذبات نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری، واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے علاوہ اپنے احساسات اور جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ صوتی اثرات اس کے بیان اور واقعے کی صداقت کی تصدیق کرتے ہیں۔ ڈاکو میٹری نگار بیانیہ اسلوب کے علاوہ ڈرامائی طریقے یا دونوں کے امتزاج سے تمام ضروریات پوری کرتا ہے۔

ریڈیو ڈاکو میٹری نے حقیقت نگاری کی تحریک سے کس بل حاصل کیا اور فلم

ڈاکو میٹری اور ریڈیو فیچر کی تکنیک اور تصور سے اپنا تعمیری ڈھانچہ تیار کیا۔ فلاہارٹی کی فلم ڈاکو میٹری پر گریسن نے تبصرہ کرتے ہوئے اس کی بہت سی خوبیاں بیان کیں اور اسے کئی معنوں میں ڈراما بھی کہا۔ ریڈیو فیچر کے بارے میں بھی مختلف ناقدین کی یہی رائے تھی کہ وہ ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ ریڈیو ڈاکو میٹری نے فلم ڈاکو میٹری اور ریڈیو فیچر سے استفادہ کیا تو ڈرامے کی روح بھی اپنے ڈھانچے میں منتقل کی اور ڈرامے کی صنف کی حیثیت سے مقبول ہوئی۔

ڈرامے کی طرح ریڈیو ڈاکو میٹری میں پس منظر (Setting) پلاٹ کردار، مکالمے، عمل اور مقصد سب شامل ہیں۔ انھیں ڈرامائی تکنیک سے پیش کرتے ہیں مگر ان دونوں اصناف میں ان عناصر کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ ڈرامے کا تعلق فائدہ سے ہے اور ڈاکو میٹری کا تعلق حقائق سے۔ یوں تو ڈراما حقیقی اور تاریخی بھی ہو سکتا ہے مگر اس میں حقائق اور تاریخی واقعات ڈرامائی مقاصد کے تحت استعمال ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار ڈرامائی فضا اور ڈرامائی انجام کے لیے حقیقت سے گریز کرتا ہے۔ ڈاکو میٹری میں ڈرامے سے زیادہ حقائق اہم ہیں اور ڈاکو میٹری نگار حقائق کے بہتر اظہار کے لیے ڈرامائی تکنیک کا سہارا لیتا ہے۔ ڈاکو میٹری اور ڈرامے کے اسی فرق سے دونوں اصناف کے ترکیبی عناصر اپنی اپنی صنف میں مخصوص مقاصد پورے کرتے ہیں اور مخصوص شکل اختیار کرتے ہیں

ڈرامے میں بلاٹ اور عمل زیادہ اہم ہیں، ڈاکو مینٹری میں موضوع کے اظہار کے لیے سادہ بلاٹ ترتیب دیتے ہیں۔ ڈرامے میں کردار عمل کے لیے آزاد ہوتے ہیں اور ان کے عمل اور رد عمل سے ان کی سیرت تعمیر ہوتی ہے۔ ڈاکو مینٹری میں اول تو ڈاکو مینٹری نگار کے تخلیق کردہ کردار پیشہ واد اداکاروں کے ذریعے پیش نہیں ہوتے بلکہ حقیقی آزادی اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یہ کردار اپنے فعل سے زیادہ قول سے اپنا تعارف کراتے ہیں پس منظر اور عمل کی صوتی تصویر سے ان کی شخصیت میں گہرائی آتی ہے اور راوی کے بیان سے ان کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جب ڈاکو مینٹری میں حقیقی مواد صوت کی شکل میں دستیاب نہیں ہوتا تو اسٹوڈیو میں حقیقی پس منظر تعمیر کیا جاتا ہے۔ ڈاکو مینٹری نگار اس کی نسبت سے کردار تخلیق کرتا ہے جس کو پیشہ واد اداکار پیش کرتے ہیں۔ یہ طریقہ کار ڈرامے کی کردار نگاری سے قربت رکھتے ہوئے بھی مختلف ہے۔ ڈاکو مینٹری کے کردار یا تو تاریخی حیثیت رکھتے ہیں یا وہ کسی طبقہ کے نمائندہ اور مثالی کردار۔ *Type character* ہوتے ہیں اور ان کی سیرت میں تاریخی سچائیاں شامل کر دی جاتی ہیں۔ یہ کردار معلوماتی کردار ہوتے ہیں اور مختلف طریقوں سے اپنی شخصیت، ماحول، عہد و غیرہ کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے حقیقی رنگ میں ڈوبے ہوتے ہیں۔ ڈاکو مینٹری کے کرداروں کو اگرچہ عمل کی مکمل آزادی نہیں مگر ان کے ہلچے کی صداقت اور خلوص ہی ان کی کامیابی کی ضمانت ہے۔ وہ اپنی سیرت کا تعارف اس انداز سے کراتے ہیں کہ ان کے مقابلے میں بہترین مصنف اور اداکار نہیں آسکتے۔ عرض ڈراما اور ڈاکو مینٹری کے عناصر مشترک ہوتے ہوئے بھی مختلف ہیں۔ ڈرامے میں عمل ڈرامے کی روح ہے تو ڈاکو مینٹری میں موضوع کی صداقت۔ ڈراما ڈرامائیت کے لیے حقیقت کو نظر انداز کرتا ہے مگر ڈاکو مینٹری حقیقت کے اظہار کے لیے ڈرامائیت کا سہارا لیتی ہے۔

ڈاکو مینٹری اور ناول
ڈاکو مینٹری نے حقیقت کے بہتر اظہار کے لیے
ڈراما، فیچر اور فلم ڈاکو مینٹری کے علاوہ ناول
کی مکتوباتی اور دستاویزی تکنیک سے استفادہ کیا ہے۔ راماسوامی نے ”بھاگراٹھم“

میں خطوط کے ذریعے تعمیری منصوبہ کی افادیت اور اہمیت کو حقیقی انداز سے پیش کیا ہے
 شوہر ڈیم کی تعمیر کے لیے روانہ ہوتا ہے اور دہلی پہنچ کر اپنی بیوی کو خط لکھتا ہے اور
 اس ویران اور سناں جگہ کا ذکر کرتا ہے۔ اس طرح خط و کتابت میں منصوبہ تعمیری
 منازل طے کرتا ہے۔ بیوی ایک خط میں لکھتی ہے کہ آج کل شہر میں بجلی کے خرچ پر
 پابندی عائد ہو گئی ہے اور شوہر جواب میں پانی کی سطح کے گرنے اور کم بجلی پیدا ہونے
 کے اسباب بیان کرتا ہے۔ ڈی سیل نے ”گنگا“ میں مکتوباتی طریقہ کو تو اختیار نہیں کیا
 مگر نہرو کے خط اور ایون سانگ اور میگسٹریز جیسے سیاحوں کے سفر ناموں اور
 دوسری دستاویزوں سے گنگا کے کنارے آباد تہذیبوں کی ہزاروں سال کی تاریخ
 بیان کی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکو مینٹری نے حقیقت نگاری کی تحریک
 سے اپنا چراغ روشن کیا اور فلم ڈاکو مینٹری، ریڈیو فیچر، ڈراما، ناول، رزمیہ تکنیکوں
 سے اپنا ذکر تعمیر کیا۔ اس قدر میں مختلف اصناف کے آئینے آویزاں ہیں مگر ان میں ڈاکو
 مینٹری کی ہی واضح صورت دکھائی دیتی ہے۔

عام طور سے جو ریڈیو ڈاکو مینٹری نشر ہوتی ہیں انھیں ریڈیو سے وابستہ افراد
 ہی پیش کرتے ہیں۔ وہ سفری ٹیپ ریکارڈ لے کر ضروری مواد ریکارڈ کرتے ہیں اور
 انتخاب اور امتزاج کے بعد ڈاکو مینٹری تیار کرتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈاکو مینٹری مسودہ
 کے لیے دوسرے ادیبوں کو بھی مدعو کرتے ہیں اور مسودہ کی مناسبت سے مواد ریکارڈ
 کرتے ہیں اور کبھی منتخب مواد سنا کر مصنفین سے مسودہ تحریر کرنے کی درخواست
 کرتے ہیں اور بعد میں مسودہ اور صوتی مواد پر ڈاکو مینٹری ترتیب دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد
 نے ”لکھنؤ کا چوک“ ڈاکو مینٹری کا مسودہ تحریر کیا اور عیاذ انصاری نے ضروری مواد
 ریکارڈ کر کے اس کی ہدایت کاری کے فرائض انجام دیے۔ بہتر تو یہی ہے کہ مسودہ
 نگار ہی ضروری مواد ریکارڈ کرے کیوں کہ موضوع سے براہ راست تعلق سے ڈاکو مینٹری
 کا خالق وہ تاثر قبول کرتا ہے جو کسی بھی علا ڈاکو مینٹری کے لیے ضروری ہے اور اس
 تاثر سے اس کی تحریر میں جان آتی ہے۔ صرف مواد کی سماعت سے ڈاکو مینٹری نگار وہ

بصیرت حاصل نہیں کرتا جو شاہد سے حاصل ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ڈاکو مینسٹری نگار کو پہلے سے ریکارڈ کیے ہوئے مواد تک ہی اپنی فکر کو محدود رکھنا پڑتا ہے اور اسے ترک و اختیار کی آزادی حاصل نہیں ہوتی۔ اس لیے مناسب یہی ہے کہ مواد کی فراہمی اور مسودے کی تحریر کے ذائقے ایک ہی شخص پورے کرے اور اگر مسودہ نگار اور مواد ریکارڈ کرنے والے دو شخص ہوں تو ان میں گہرا اشتراک ہو۔

ریڈیو ڈاکو مینسٹری کا فن تعمیر

ریڈیو ڈاکو مینسٹری اور فلم ڈاکو مینسٹری کا تعمیری ڈھانچہ یکساں ہے۔ ابتدائی

فاکے کے مطابق حقیقی اور دستاویزی مواد فراہم کرتے ہیں۔ پھر اس فراہم شدہ مواد کے انتخاب ترتیب اور امتزاج کے بعد ڈاکو مینسٹری آخری اور قطعی شکل اختیار کرتی ہے۔

ریڈیو ڈاکو مینسٹری کے موضوع کے انتخاب کے بعد ابتدائی فاکہ

تیار کرتے ہیں۔ ابتدائی فاکے کی تیاری میں مطالعہ، ملاقات اور مشاہدے سے مدد ملتی ہے۔ مواد کے انتخاب میں حقیقت اور صداقت پر خاص توجہ رہتی ہے۔ اس لیے غیر مستند ذرائع اور تخیلی و فرضی معلومات سے پرہیز کرتے ہیں۔ موضوع سے متعلق مطالعہ ابتدائی فاکہ کی سمت مقرر کرتا ہے۔ اس لیے مستند خطوط، دائرہ بیاض، تذکرہ، سفرنامہ، رپورٹائر، روزنامہ، رپورٹ، رونیاد یا یادداشت (minutes) تاریخ، تخلیق اور تصانیف کے مطالعے سے معلومات حاصل کرتے ہیں۔ حال اور ماضی اور فاض طور سے ماضی سے متعلق ڈاکو مینسٹری میں دستاویزی مواد کی تلاش زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ حال سے متعلق ڈاکو مینسٹری میں ملاقاتوں اور

مشاہدے سے بھی مواد حاصل ہوتا ہے۔ موضوع سے متعلق ماہرین، محققین، لکچرر اسکالر، سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کے افراد سے مواد کی تصدیق بھی ہوتی ہے اور نئے مواد کی نشاندہی بھی۔ اکثر حاصل شدہ مواد میں ترمیم کی ضرورت ہوتی ہے اور ان کی روشنی میں ابتدائی فاکہ کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں۔ راقم الحروف نے بھوپال زرعی سینٹر پر ڈاکو مینسٹری کے لیے ضروری مواد Cultural Heritage

of Bhopal سے حاصل کیا اور ڈاکو میٹری کا نام ذری کی مناسبت سے سہرے
 تار لکھا۔ جب مزید معلومات کے لیے ذری سینٹر کی چیرمین سے ملا تو موصوفہ نے بتایا کہ
 آج کل پوت کا کام بہت مقبول ہے اور سینٹر میں ذری سے زیادہ پوت کا کام کیا
 جاتا ہے۔ اس معلومات کے بعد ڈاکو میٹری کا نام "سہرے تار۔ روشن موتی" رکھا اور
 ابتدائی خاکہ میں ضروری تبدیلیاں کیں۔ اسی طرح ملاقاتوں سے بہت ساقیمتی مواد
 ملتا ہے اور رہنمائی حاصل ہوتی ہے۔ موضوع کے مشاہدے سے صرف مواد کے
 مختلف پہلو اور گوشے ہی نمایاں نہیں ہوتے بلکہ ڈاکو میٹری نگار وہ تاثر بھی قبول کرتا
 ہے جو ایک صحافتی صنف کو فن کا درجہ دلاتا ہے۔ ڈاکو میٹری نگار خارجی عناصر کو اپنی
 شخصیت میں گھلا کر انھیں داخلی آہنگ دیتا ہے اور تاثراتی اسلوب سے سامعین کے
 جذبات متحرک کرتا ہے۔ موضوع کے مشاہدے سے بھی تکنیک کے مختلف گوشے سامنے
 آتے ہیں اور بہتر طریقے منتخب کیے جاتے ہیں جن سے موضوع کی سماعتی دستاویز پیش
 ہوتی ہے۔ ایویکٹریکس کی صوتی ڈاکو میٹری "شیننی دنیا کی سیر" میں راقم الحروف
 کو کارخانے کی صوتی تصویر پیش کرنا تھی۔ جب کارخانے کے مختلف شیڈوں کا جائزہ
 لیا تو محسوس ہوا کہ نقاد خانے میں طوطی کی آواز دیکر ڈرنا کس قدر مشکل کام ہے۔ اس
 کے علاوہ دوسرے شیڈوں میں خاموشی کو صوتی نختا آسان کام نہیں تھا۔ ایویکٹریکس
 دیکھنے سے قبل صوتی تصویر کے لیے جو اشارے ترتیب دیے تھے ان میں ازسرنو
 تبدیلی کی اور صوتی تصویر کا نیا خاکہ تیار کیا۔ اس طرح ریڈیو ڈاکو میٹری کے خاکے
 کی تیاری میں مطالعہ، ملاقات اور مشاہدہ بہت اہمیت رکھتے ہیں اور ان سے
 خاکہ کی تکمیل میں مدد ملتی ہے۔ ڈاکو میٹری نگار اور ہدایت کار کی صلاحیت کا اندازہ خاکہ
 کے مطالعہ سے ہو جاتا ہے۔ یہی وہ نقش ہے جس پر ڈاکو میٹری کی کامیابی کا دار و مدار
 ہے۔ خاکہ ڈاکو میٹری کی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ بنیاد جس قدر مضبوط ہوگی
 اس کی عمارت بھی اتنی ہی پختہ اور پائدار ہوگی۔

ریڈیو ڈاکو میٹری کا دستاویزی اور حقیقی مواد
 ریڈیو ڈاکو میٹری کا مواد کئی طریقے

سے حاصل کرتے ہیں اور انھیں مختلف صورتوں میں پیش کرتے ہیں۔ عام طور سے یہ مواد دستاویز، راوی، صوتی تصویر، صوتی اثرات، موسیقی، انٹرویو، ملاقات، بات چیت تبصر اور آنکھوں دیکھے حال ڈرامائی ٹکڑوں اور ڈرامائی کرداروں کے ذریعے ڈاکو مینٹری میں شامل کرتے ہیں۔

لہڈیو ڈاکو مینٹری کا مواد مستند تصانیف سے اخذ کیا جاتا ہے
دستاویز اور اسے دستاویزی تکنیک سے ڈاکو مینٹری میں شامل کیا جاتا ہے۔ راماسوامی نے "جمیل ڈیم" دستاویزی ہیئت میں لکھی اور خطوط اور صوتی اثرات کے امتزاج سے ڈاکو مینٹری تخلیق ہوئی۔ میلو ڈی میلو نے "گنگا" میں مختلف مستند تصانیف مثلاً رگ وید، رام چرت مانس وغیرہ اور ہیون سانگ اور میگیس تھینر کے سفر ناموں سے تاریخی حقائق بیان کیے ہیں۔ ڈی میلو نے گنگا کی عظمت کے اظہار اور ڈاکو مینٹری کی دلچسپ ابتداء کے لیے ابتدائی حصہ میں جواہر لال نہرو کا ایک خط شامل کیا ہے جو انھوں نے ڈاکٹر تھومپسن ایڈورڈ کو تحریر کیا تھا۔ راوی بیان کرتے ہیں کہ ڈاکٹر ایڈورڈ تھومپسن (Dr. Edward Thompson) کا انتقال ہو چکا ہے اور ان کے باقی سرمایہ میں ایک خط بھی ہے جو جواہر لال نہرو نے ۱۹۴۷ء میں الہ آباد سے لکھا تھا۔ ایک صبح جب یہ خط انھوں نے اپنی بیوی کو پڑھ کر سنایا۔

ڈاکٹر تھومپسن کے کردار میں ایک صدا کا رپڑھتا ہے
 پیارے ایڈورڈ!

مجھے یہ سن کر خوشی ہوئی کہ آپ ہندوستان آرہے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ آپ اس وقت مجھے کہاں پائیں گے۔ مگر میں اتنا ضرور جانتا ہوں کہ یہاں ہندوستان ہوگا۔ اور گنگا بھی۔ فلم بنانے کا تصور نہایت دل کش ہے۔ گنگا ایک تاریخی ہے وہ رقا (Tradition) مذہبی عقائد (mythology) آرٹ اور کلچر سے قریبی رشتہ رکھتی ہے آپ اسے ہر جگہ موجود پائیں گے۔ اس موضوع کو برتنا ایک بڑا کام ہے۔ ہندوستان کے مذہبی تصورات اور آرٹ کو سمجھنے کے لیے۔

خط ختم ہو جاتا ہے اور راوی بیان کرتا ہے کہ گنگا کے منبع سے مخزج تک ڈاکٹر
ایڈورڈ کی سفر کرنے کی دلی خواہش پوری نہیں ہوئی اور جب سردیوں کی ایک رات
میں ان کی کایج میں موت نے قدم رکھا تو ایڈورڈ اپنے ساتھیوں کی طرف مڑا۔ اس کے
چہرے پر ایک تھکی سی مسکراہٹ پھیل گئی اور اس نے سرگوشی کے لہجہ میں کہا۔
”ہندوستان ہوگا۔ اور گنگا ہوگی“

ڈی میلونے دستاویزوں کے ذریعے سامعین کی دل چسپی کو اکھارا ہے اور ڈاکٹر
مینٹری کے مرکزی خیال کو تقویت پہنچاتی ہے، نہرو کے اس خط کے علاوہ انھوں نے
ہیون سانگ کے سفر نامے سے الہ آباد کے ”برگڈ“ کے درخت کی تاریخ بیان کی ہے
اسی طرح میگلے تھنیر کے سفر نامے سے گنگا کے کنارے آباد پانچویں پتھر کا جلے وقوع،
دفاعی اہمیت، دیواروں، دروازوں اور میناروں کے بارے میں اہم معلومات ہم
پہنچاتی ہیں۔

راوی ریڈیو ڈرامے کی مختلف اصناف میں راوی سے بہت سے ڈرامائی کام
لیے جاتے ہیں۔ راوی موقع اور محل بیان کرتا ہے۔ اگلے منظر کے لیے ماحول تخلیق کرتا
ہے اور طویل واقعات اور بکھرے ٹکڑوں کو اختصار کے ساتھ ایک کڑی میں جوڑ
دیتا ہے۔ کبھی راوی عمل سے باہر رہ کر واقعات پر تبصرہ کرتا ہے۔ کرداروں کے عمل
اور جذبات بیان کرتا ہے اور کبھی ڈاکٹر مینٹری کے عمل میں خود بھی شریک ہو جاتا ہے
ریڈیو فیچر اور ڈاکٹر مینٹری میں راوی ایک اور ایک سے زیادہ ہوتے ہیں۔ وہ ان
اصناف کو شکل (Shape) بھی بخشتے ہیں اور حقائق کو بغیر کسی مبالغہ اور غیر ضروری
طوالت کے بیان کرتے ہیں۔ راوی اگرچہ ڈاکٹر مینٹری کا جزو لا ینفک نہیں مگر کم ہی ڈاکٹر
مینٹریوں میں وہ غیر حاضر رہتا ہے۔ عام طور سے ڈاکٹر مینٹری میں راوی یا تو اس وقت
حاضر ہوتا ہے جب کسی اور طریقہ سے حقائق زیادہ موزوں طریقہ سے بیان نہیں ہو
سکتے یا دوسرے طریقوں کی یکسانیت ختم کرنا اور ڈاکٹر مینٹری کی رفتار میں تیزی لانا مقصود ہوتا ہے
”مشیقی دنیا کی سیر میں راوی ایک ناظر ہے اور وہ ہیرو الیکٹریکل کی

مشینوں اور ان سے بنائی جا رہی چیزوں کے بارے میں معلومات فراہم کرتا ہے اور
 مائیکروفون سامعین کی آنکھیں بن جاتا ہے اور وہ اس کی آنکھ سے دیکھتے اور اس کے
 کان سے سنتے ہیں۔ ”سنہرے تار اور روشن موتی“ میں راوی بھوپال اور مدھیہ پردیش
 کی مشہور تاریخی چیزوں اور دستکاری کی صنعت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ محل اور کوسے
 پر زری اور پوت کے کام کی خوبیاں بیان کرتے ہیں اور ہندوستان بھر میں ساڑھوں
 کروں، دستی بیگوں (Hand bags) ٹائی کیسوں اور چلوں کے
 آپس (کے جے جے) کی مقبولیت کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں۔ پھر
 ایک راوی وسیع منظر پر توجہ سمیٹ کر مخصوص منظر کے لیے سامعین کو تیار کرتا ہے:
 ”پیرگیٹ سے موتی مسجد کو جانے والی سڑک پر زری سینٹر واقع ہے
 جہاں دن بھر لڑکیاں اور عورتیں زری اور پوت میں اپنے فن کے جوہر
 دکھاتی ہیں۔ اپنی آنکھوں کے تیل سے زندگی کی آگ روشن کرتی ہیں
 آئیے آج ہم اس سینٹر میں چلیں۔“

اور راوی زری سینٹر کے عمل میں شریک ہو کر یہاں کے فن کاروں اور چیرمین
 سے ملتا ہے اور دستاویزی اور حقیقی معلومات حاصل کرتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ کے ”نیلو
 کھڑی“ میں راوی نیلو کھڑی کے اس پس منظر کو بھی ظاہر کرتا ہے جس نے نیلو کھڑی
 جیسی بستی کو جنم دیا ہے۔ راوی کہتا ہے:

”پندرہ اگست ۱۹۴۷ء بے گھر بارہ لوگوں کا ایک سیلاب ہے جو
 ہندوستان کی سمت بہا چلا آ رہا ہے۔ عوام جن کے گھر بار لٹ گئے
 ہیں جن کی ہمت ٹوٹ چکی ہے جن کا بھروسہ ڈول رہا ہے۔ یہ
 عوام صرف خوف زدہ ہیں نہیں جانتے کہ مر جائیں اور کیا کریں۔ نئے
 ملک میں نئی زندگی کیسے گزاریں۔“

رابرٹ ڈینٹ کے ”وکر کے عہد“ میں راوی مختلف ڈرامائی ٹکڑوں کی
 غبیوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور ان بکھرے ٹکڑوں میں ربط پیدا کر کے ڈاکو میٹری کو
 ایک شکل اور ایک ہیئت بخشتا ہے۔

راوی کسی بھی مقصد کو پورا کرے مگر اس کی زبان اور اسلوب واضح اور صاف
ہوتا ہے۔ وہ سامعین کے ذہن میں ایک روشن لکیر ابھارتا ہے جس میں کتنے ہی
رنگ ابھر آتے ہیں۔ راوی سامعین کے ذہن پر بوجھ نہیں بنتا اور اس کا بیان سامعین
کے خیالات میں انتشار پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک صاف اور مکمل تصویر پیش کرتا ہے
رہش چند نے راوی کی زبان میں اس خوبی کو مد نظر نہیں رکھا۔ ڈاکو میٹری میں
راوی کہتا ہے:

”بحر ہند کا پانی اٹھائیس کروڑ مربع میل پر پھیلا ہوا ہے جو کل زمین
کی سطح کا ساواں حصہ ہے اور دنیا کی چوتھائی آبادی اس کے کنارے
آباد ہے۔“

جب سامعین تفصیلات کو اس پیرائے میں سنتے ہیں تو بحر ہند کے رقبہ کے
لیے زمین کی سطح کو سات حصوں میں اور بحر ہند کے کنارے بسی ہوئی آبادی کی تعداد
معلوم کرنے کے لیے دنیا کی آبادی کو چار حصوں میں بانٹنے میں مشغول ہو جاتے ہیں
ڈاکو میٹری کے اگلے حصہ سے ان کی توجہ ہٹ جاتی ہے اس طرح بحر ہند کی وسعت
اور اس کی آبادی کی تفصیلات ذہن کو روشن کرنے کے بجائے تاریک کر دیتی ہیں
اگر راوی یہ کہے کہ بحر ہند کا رقبہ فلاں ملک کے برابر ہے اور اس کے کنارے کھلی
ہوئی آبادی فلاں ملک کی آبادی کے برابر ہے تو سامعین کے ذہن میں مکمل
تصویر ابھر آئے گی اور وہ اس میں دلچسپی لیں گے۔

ریڈیو ڈاکو میٹری

آنکھوں دیکھا حال (Eye witness) میں اگرچہ راوی

بھی آنکھوں دیکھا حال بیان کرتا ہے مگر اس کا انداز بیان ”آنکھوں دیکھے حال“
کے انداز بیان سے مختلف ہوتا ہے۔ راوی کسی عمل، موقع اور محل کے بارے میں
ضروری تفصیلات بیان کرتا ہے اور وہ منظر یا عمل صوتی صورت میں سامعین تک
پہنچ جاتا ہے۔ آنکھوں دیکھے حال میں ڈاکو میٹری نگار خود چشم دید واقعات بیان

India Ocean Expedition by Romesh
Chander

کرتا ہے اور اس کا اسلوب رپورٹاژ نگار کے اسلوب سے ملتا جلتا ہے۔ ڈاکو مینٹری نگار بیان جاری رکھتا ہے لفظی اور صوتی تصویریں اس کے بیان کی تصدیق کرتی ہیں۔ وہ جزئیات نگاری واقعہ نگاری اور سیرت نگاری کے مواقع نکالتا ہے مانی بالاسندرم (Mani Balasundaram) نے پانڈیچری کے اربندو آشرم (Arbindo Ashram) پر لکھے فیچر "کنول اور ستارہ" (The Lotus and the Star) میں اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ فیچر نگار بیان کرتا ہے۔

"میں آنکھوں دیکھا حال ایک چھت پر سے کھڑے ہو کر ریکارڈ کر رہا ہوں۔ یہ چھت اس بالکونی کے سامنے ہے جہاں تھوڑی سی دیر میں ماں ظاہر ہو کر اپنے ان عقیدت مندوں کو درشن دے گی جو نیچے سڑک پر درشن کے لیے اکٹھا ہو گئے ہیں۔ یہ سڑک دو فرینکائس مارٹن (Rue Francois Martin) ہے اور لوگ صبح سے یہاں اکٹھا ہو رہے ہیں۔"

اسی طرح ڈاکو مینٹری نگار ماں کے ظاہر ہونے کی اطلاع دیتا ہے اور لوگوں کے ہجوم اور درشن کے تاثرات بیان کرتا ہے وہ بتاتا ہے کہ آج پندرہ اگست ۱۹۶۷ء ہے اور اربندو کا یوم پیدائش ہے یہ سال کے ان چار دنوں میں سے ایک ہے جن میں ماں اپنی عقیدت مندوں کو درشن دیتی ہے۔ ڈاکو مینٹری نگار بتاتا ہے کہ میں صبح سے لوگوں کو یہاں آتے ہوئے اور سادھی پر پھول جن میں خاص طور سے کنول کے پھول شامل ہیں، چڑھاتے ہوئے دیکھ رہا ہوں اور جب لوگ سادھی پر پھول چڑھا چکے تو وہ پھولوں کی ایک چھوٹی سی پہاڑی بن گئی جن میں زیادہ تر کنول کے پھول تھے۔ پھر حاضرین نے دس بجے سے آدھ گھنٹے کے لیے مراقبہ (Meditation) کیا۔ وہ اربندو کی تعلیمات، خدا کی دی ہوئی زندگی اور اس تقریب کے بارے میں سوچتے رہے وہ بتاتا ہے کہ یہ درشن شام کو ہوتا ہے۔ شام کو پونے چھ بجے یہ درشن معراج کو پہنچ جاتا ہے۔ صبح مراقبہ اور شام کو درشن۔ وہ آنکھوں دیکھے حال کو اس طرح ختم کرتا ہے۔

”ماں اب دھیرے دھیرے جا رہی ہے۔ اس کے چہرے پر بڑی دلکش مسکراہٹ کھیل رہی ہے۔ وہ لوگوں کے اس بڑے ہجوم پر آخری بار نظر ڈالتی ہے، مڑ جاتی ہے اور دھیرے دھیرے کمرے میں داخل ہوتی ہے۔ نیچے سڑک پر بیٹر بکھر رہا ہے۔“

اس آنکھوں دیکھے حال میں ڈاکو مینسٹری نگار کے تاثرات بھی ہیں اور تقریب کی صوتی تصویر بھی۔ الفاظ بے جان نہیں ہیں ان میں موقع کی زندگی کی لرزش سما گئی ہے اس تکنیک سے صداقت کو بہتر طریقہ سے پیش کرتے ہیں۔

انسٹروپو، بات چیت، بیان، تاثرات، یاد، تبصرہ

زندہ مواد (Live material) کی بہت اہمیت ہے۔ ماضی بعید سے متعلق ڈاکو مینسٹریوں میں دستاویزی اور تحریری مواد کی کثرت ہوتی ہے۔ راوی کے بیان ڈرامائی ٹکڑوں، جن میں پیشہ ورانہ کار حصہ لیتے ہیں، اور دستاویزی طریقہ سے مواد پیش کرتے ہیں۔ ماضی قریب اور زمانہ حال سے متعلق ڈاکو مینسٹریوں میں موضوع سے متعلق افراد ہی اس کے کردار ہوتے ہیں اور حقیقی پس منظر اور عمل کا پس منظر ہوتا ہے ڈاکو مینسٹریاں کسی ادارے، تعمیری منصوبہ، تحریک اور تنظیم پر بھی ہو سکتی ہیں اور افراد پر بھی مختلف طبقوں اور گروہوں کے افراد کو پوری کامیابی کے ساتھ ریڈیو پر نشر کیا گیا ہے۔ بھوپال کے نشری مرکز سے ”جھلکا اپنی اپنی“ اور ”ان سے ملیے“ میں بال جو پڑا مقبول اور راقم الحروف نے بہت سے کرداروں کو ان کی اپنی پوری خصوصیات کے ساتھ پیش کیا ہے کسی تعمیری منصوبہ سے متعلق ڈاکو مینسٹری میں منصوبے کے علاوہ کے افراد کے انسٹروپو لیے جاتے ہیں پھر وہاں کام کرنے والے مزدور، انجینر اور اعلیٰ انصران وغیرہ کے تاثرات اور منصوبوں کے بارے میں گفتگو ریکارڈ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے افراد جو اس منصوبہ سے متاثر ہوئے ہیں ان کی بات چیت بھی ریکارڈ کرتے ہیں گفتگو اور بات چیت اپنی دلچسپی، گہرائی اور زندگی کی وجہ سے بہت دل کش ہوتی ہے مگر اس کی ریکارڈنگ اتنی ہی دشوار ہوتی ہے۔ کبھی کبھی مناسب افراد کے لیے طویل فاصلے طے کرتے ہیں اور

ان کے ایک جملے کے لیے گفتگوں محنت کرتے ہیں اور کبھی کبھی ناکام بھی ہوتے ہیں۔ اس وقت کے پیش نظر اکثر افراد کی لاعلمی میں ان کی گفتگو ریکارڈ کر لیے ہیں۔ ایک ماہر ڈاکو میٹری نگار اپنے وسیع افلاق اور اچھے برتاؤ سے افراد کو مہذب بننے، تکرار کرنے، مصنوعی بننے اور نفرت کرنے سے روکتا ہے اور ان کی بے ساختہ اور برجستہ گفتگو ریکارڈ کرتا ہے۔ وہ انٹرویو میں میکانیکی طریقہ اختیار نہیں کرتا بلکہ مختلف طریقوں اور ذریعوں سے نت نئے انداز پیدا کرتا ہے چھوٹے بڑے، ادھیمے تیز، سادہ اور بھڑکیلے انٹرویو، بات چیت، بیان اور تبصروں سے زندہ مواد ڈاکو میٹریوں میں شامل کرتا ہے۔ عام طور سے ڈاکو میٹریوں میں اس قسم کا مواد شامل کیا جاتا ہے مگر یہ ڈاکو میٹری کے لیے ضروری نہیں۔ "مشینی دنیا کی سیر" میں کوئی انٹرویو نہیں جیکہ "بحر ہند کی ہم" میں اس قدر انٹرویو شامل ہیں کہ انھیں یاد رکھنا مشکل ہے۔ یہ ڈاکو میٹری کا عیب ہے۔ اسی طرح "سہرے تار اور روشن موتی" میں جیرمین کا طویل انٹرویو خود الگ سے ایک انٹرویو ہے اور ڈاکو میٹری کے پیکر میں ایک داغ ہے۔

گیت اور نظم ڈاکو میٹری میں حقائق کے اظہار کے لیے موضوع کے صرف ایک پہلو پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ ہر وہ چیز جو ڈاکو میٹری کے حقیقی عنصر میں اضافہ کرتی ہے اسے شامل کر لیتے ہیں۔ ڈاکو میٹریوں میں گیت، نظم، گلے، دنگانے، کورس، بھجن، لوک گیت اور لوک کہانیوں شامل کی جاتی ہیں۔ ڈی سیلونے "گنگا" میں کسی گنگا پر نظم شامل کی ہے اور گنگا کے منبع گنگوٹری سے اس کے حزن کلکتہ تک جہاں گنگا سمندر میں داخل ہوتی ہے اسی کے آس پاس گلے جاتے والے لوک گیتوں بھجنوں کو بھی ڈاکو میٹری میں شامل کیا ہے۔ تعمیری منصوبوں یا صنعتوں پر لکھی ڈاکو میٹریوں پر اکثر گیت شامل کیے جاتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ کی نیلو کھڑی میں مزدور منزل کا گیت گاتے ہیں۔ ڈاکو میٹری میں شامل گیت پر ان کے گانے والوں کی شخصیت کی گہری چھاپ ہوتی ہے اور یہ گیت ڈاکو میٹری کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں۔

صوتی تصویر (Sound Picture) ریڈیو ڈاکو میٹریوں میں واقعہ نگاری، منظر نگاری، جزیات نگاری اور جذبات نگاری راوی کے بیان، آنکھوں دیکھے حال، ڈرامائی کرداروں

اور کرداروں کے مکالموں سے کی جاتی ہے مگر اس کا سب سے بہتر طریقہ صوتی تصویر ہے جس کے ذریعہ پورا منظر صیقا جاگتا تخیل میں ابھر آتا ہے۔ ایک تو صوت کو الفاظ پر فوقیت حاصل ہے اور ایک کراہ دکھوں کے طویل بیان پر بھاری ہے۔ دوسرے کسی چیز کے بیان سے زیادہ اس کا نظارہ ہمارے علم کو وسیع کرتا ہے۔ ڈاکومنٹری میں "صوتی تصویر" کے ذریعہ مختلف مفہم پورے کیے جاتے ہیں۔ مقبول حسن کی "ہا کر" میں "صوتی تصویر" سے اس ماحول کی تصویر کشی کی گئی ہے جس میں ہا کر اول صبح سے اخبار حاصل کر کے ان کی تقسیم کے لیے نکل جاتے ہیں۔ راقم الحروف کی "ریلوے میل سروس" میں سارٹروں (Sorters) کے خطوط چھانڈنے کی صوتی تصویر شامل ہے۔ صوتی تصویر کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ موضوع کی صوتی تصویر نشر کرنے سے سامعین کے تخیل میں ایک واضح شکل پیدا ہوتی ہے، یہ شکل جتنی پُر اثر، واضح اور صاف ہوتی ہے سامع اتنا ہی اثر قبول کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ڈاکومنٹری نگار سامع کے تخیل میں اپنے موضوع کی تصویر اجاگر کرتا ہے پھر اسے اس تصویر کے ہر رنگ اور نقش میں دلچسپی کے لیے تیار کرتا ہے۔ صوتی تصویر ایک حقیقی نقش ہے اور اس کے پس منظر میں سب کچھ حقیقی اور واقعی معلوم ہوتا ہے۔

"صوتی تصویر" اظہار و بیان کا بہتر طریقہ ہے مگر کسی چیز کی صوتی تصویر کشی دشوار طلب مسئلہ ہے۔ راقم الحروف کو صوتی تصویر کشی میں دو متضاد مگر اہم مسائل کا سامنا کرنا پڑا جن کے بیان سے صوتی تصویر کشی کے مسائل واضح ہوں گے: "سہرے تار۔ روشن موتی" کے صوتی مواد کے لیے جب زری سینٹر پہنچا تو دور دور تک خاموش تھی۔ میرا پر دستکار خواتین نے نظر اٹھا کر دیکھا اور پھر کام میں مصروف ہو گئیں۔ نیم جی فائلوں میں کھوئے ہوئے تھے۔ چیرمین اپنے کام میں مشغول تھیں اور قریب ہی ٹیلیفون اونگھ رہا تھا۔ کمرے کے کونے میں سلامتی مشین رکھی تھی۔ اس کے پاس ہی ٹائم پیس بھی رکھی تھی۔ زری سینٹر کے صوتی اثرات سے قبل مجھے زری سینٹر کی صوتی تصویر حاصل کرنا تھی۔ میں نے اپنی خواہش کا اظہار سینٹر کی چیرمین سے کیا وہ ہر ممکن تعاون کے لیے تیار تھیں۔ سینٹر کی خاموش فضا میرے حوصلہ کو دعوت دے رہی تھی۔ سوال یہ تھا کہ اس خاموشی کو زبان کیسے دی جائے میں نے چیرمین سے دریافت کیا کہ ان دستکاروں کو سامان کس طرح دیا جاتا

ہے۔ موصوفہ نے بتایا کہ ضرورت کے مطابق سامان تول کر دیا جاتا ہے۔ میرے ذہن میں
 ترازو، بانٹ اور سامان ابھر آیا اور کسی راشن کی دکان کی بھیڑ اور شور و غل کی تصویر نظروں
 کے سامنے سے گزر گئی۔ میں سوچتا رہا اور کچھ دیر بعد ایک خیال کے تحت میں نے چیرمین
 سے درخواست کی کہ وہ دستکاروں کو بلائیں اور ساتھیں سامان دلوائیں۔ ایک دستکار
 نو مشین پر بٹھا دیں۔ منشی جی سے سینٹر کے کام کے بارے میں پوچھ گچھ کریں اور دستکاروں
 کے کام کو دیکھیں۔ ان کی غلطیوں پر تنبیہ کریں اور خوبیوں کو سراہیں۔ حسب خواہش چیرمین
 نے اپنا کام شروع کر دیا۔ پھر میں نے ریڈیو اسٹیشن فون کیا اور ڈیوٹی آفیسر کو بتایا کہ میں
 زری سینٹر میں ڈاکو مینٹری کے لیے مواد ریکارڈ کر رہا ہوں اور ان سے درخواست
 کی کہ کچھ دیر بعد زری سینٹر فون کریں اور زری سینٹر سے جو کچھ کہا جائے اسے سننے رہیں
 پھر چیرمین کو مشورہ دیا کہ جب ٹیلی فون آئے تو کچھ دیر گھنٹی بجنے دیں اور پھر ایک
 مفروضہ گاہک کے سوالات کا جواب دیں۔ موصوفہ ہمارے مرکز کی ایک ہوشیار
 صدر کار بھی تھیں وہ میرے مقصد کو پوری طرح سمجھ گئیں۔ ریکارڈنگ شروع کرنے
 سے قبل میں نے ایک بار پھر سارے عمل کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ لڑکیاں میری موجودگی
 سے کچھ شرمائی سی تھیں اور ان کے منہ سے آواز نہیں نکلتی رہی تھی۔ میں نے چیرمین کی
 قہقہہ اس طرف مبذول کرانی اور تھوڑی ہی دیر میں جیسے سارا زری سینٹر ہلکا
 اٹھا۔ میں نے ایک بار پھر سب کو ان کے فرائض یاد کر لئے اور ابخیر سے ریکارڈنگ
 کی درخواست کی۔

پہلاکٹ۔ گھڑی کی آواز ابھرتی ہے اور کچھ دیر ٹھہر کر پس منظر میں چلی جاتی ہے
 دوسراکٹ۔ چیرمین منشی جی کو بلوں کی ادائیگی، سامان کی فراہمی اور آرڈر کے مال کو
 گاہکوں تک پہنچانے کے بارے میں احکامات دیتی ہیں۔
 تیسراکٹ۔ چیرمین لڑکیوں سے کام کے بارے میں پوچھ گچھ کرتی ہیں۔ پس منظر میں
 مشین چلنے کی آواز قائم رہتی ہے۔

چوتھاکٹ۔ منشی جی لڑکیوں کے نام پکار رہے ہیں۔ سامان کا نام اور مقدار پوچھتے
 ہیں پھر شعوری طور پر آواز پیدا کرتے ہوئے سامان تولتے ہیں اور لڑکیوں

کا نام لے کر انھیں سا بان دیتے ہیں۔

پانچواں کٹ۔ ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ چیرمین تعارف دیتی ہیں "میں زری سینٹر سے بول رہی ہوں۔" وہ زری سینٹر میں کیے جانے والے کام، اس کے اوقات کے بارے میں بتاتی ہیں اور سینٹر آنے کی دعوت دیتی ہیں۔
صوتی تصویر کا مواد مکمل ہو گیا۔ جب اسٹوڈیو میں غیر ضروری وقفوں فاصلوں اور تکرار کو نکال کر ان ٹکڑوں کو ایک ترتیب سے جوڑ کر سنا تو زری سینٹر کی صوتی تصویر مکمل اور جامع تھی۔

زری سینٹر میں خاموشی کو زبان دینے کا مسئلہ درپیش تھا اور ہیوی الیکٹرک ٹیکس میں نقار خانے میں طوطی کی آواز تلاش کرنا۔ ہیوی الیکٹرک ٹیکس کے پہلے دو شیڈوں میں اس قدر شور تھا کہ کان پڑی آواز سنا نہیں دیتی تھی۔ بڑی مشینیں شور مچا رہی تھیں اور بجاری کرینیں ایک سرے سے دوسرے سرے تک دوڑ رہی تھیں۔ اس شیڈ میں منفرد مشینوں کی آوازوں کو ریکارڈ کرنا ممکن نہ تھا۔ اس کے برخلاف دوسرے شیڈوں میں بڑی بڑی مشینیں خاموشی سے کام کر رہی تھیں۔ کیونکہ "مشینی دنیا کی سیر" کارخانوں میں کام کرنے والوں کے لیے نشر کرنا تھی اور سامعین کے اس گردہ کا شور کارخانوں کے معاملہ میں نہایت ترقی یافتہ تھا اس لیے صوتی تصویر میں حقیقت نگاری کا خاص خیال رکھنا تھا۔

تقریباً ایک ہفتہ کی مسلسل کوشش کے بعد کارخانے کی خاص مشینوں کا انتخاب کیا۔ پھر شور شیڈوں میں جب کسی ایک مشین کی صوت ریکارڈ کرتے تو پورے شیڈ میں خاموشی رکھی جاتی۔ اس طرح مختلف مشینوں کی انفرادی اصوات ریکارڈ کیں اور بعد میں پورے شیڈ کی صوت کے کئی ٹکڑے ریکارڈ کیے۔ اس کے علاوہ کم آواز کے شیڈوں میں مشینوں کی آواز ریکارڈ کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے۔ چلتی مشینوں کو بند کر دیا، بند مشینوں کو اسٹارٹ کر کے ان کی اصوات ریکارڈ کیں کبھی کسی مشین پر چڑھ کر مخصوص پرزوں کی آواز ریکارڈ کی تو کبھی مشین کے اندرونی حصوں میں ڈوری کے ذریعہ مائیکروفون داخل کر کے اندرونی اصوات ریکارڈ کیں پھر

میں نے کم آواز والے شیڈوں کی صوتی تصویر ریکارڈ کی۔ بعد میں تیز آواز اور کم آواز اور زوردار آواز کے ٹکڑوں کو خاص ترتیب سے جوڑ کر ہیوی الیکٹریکلز کی صوتی تصویر تیار کی۔

صوتی تصویریں ریڈیو ڈاکو میٹری کی آبرو ہیں۔ جذب و اثر کا بہترین ذریعہ ہیں۔

صوتی اثرات اور موسیقی

ریڈیو ڈاکو میٹری میں صوتی تصویر کے علاوہ صوتی اثرات اور موسیقی سے بھی حقائق کا اظہار ہوتا ہے اور ڈاکو میٹری میں حقیقی فضا پیدا ہوتی ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی سے جمالیاتی پہلو بھی اجاگر ہوتے ہیں اور اس کے جذب و اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ ڈاکو میٹریوں میں صوتی اثرات اور موسیقی سے بہت سے مقاصد پورے ہوتے ہیں۔ ڈی میلو کی ”گنگا“ اور ریش چندر کی ”مکرہند کی مہم“ میں دریا اور سمندر کے صوتی اثرات سے موضوع کی وضاحت ہوتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ کی ”خواجہ غریب نواز“ میں جزییات نگاری اور واقعہ نگاری صوتی اثرات سے ہوتی ہے۔ ”مشیقی دنیا کی سیر“ میں مونٹاز کی تکنیک سے خوش حالی اور فارغ البالی کے تاثرات پیدا کیے گئے ہیں۔

ڈاکو میٹری میں موسیقی الگ سے استعمال نہیں ہوتی وہ صوتی تصویروں کے براثر اظہار میں معاون ہوتی ہے اور درمیانی مناظر میں پل کا کام دیتی ہے کسی موسیقار یا کسی عہدید یا ملک کی موسیقی سے متعلق ڈاکو میٹری میں موسیقی کافی مقدار میں ہوتی ہے ورنہ عام ڈاکو میٹریوں میں موسیقی صوتی اثرات کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ وہ سائین کو الگ سے اپنی طرف متوجہ نہیں کرتی بلکہ ڈاکو میٹری کے عمل کو حرکت اور سمت دیتی ہے ڈاکو میٹری کے وہ مناظر جن میں ڈرامائی ٹکڑے یا ڈرامائی کردار تخلیق کیے جاتے ہیں اور مناظر اسٹوڈیو میں تعمیر کیے جاتے ہیں ان میں ڈراما اور ڈاکو میٹری کے صوتی اثرات اور موسیقی میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اور اگر کوئی فرق ہوتا ہے تو ہلکے اور گہرے رنگ کا۔ ڈرامائی ٹکڑے (Dramatised insets) اور ڈرامائی اداکار ڈاکو میٹری میں حقائق کو بہتر طریقہ سے بیان کرنے اور سامعین کی توجہ کو اسیر

کرنے کے لیے ڈرامائی ٹکڑے ہوتے ہیں۔ ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار حقیقی انسان ہوتے ہیں اور مصدعی ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار پیشہ ورا داکار۔ گرجا کمار ماتھر کی دھوڑ گھائی یوجنا میں حقیقی انسان کردار ہیں تو رابرٹ ڈینٹ کی "دکٹوریہ کا عہد" میں پیشہ ورا داکار۔ یہ ڈرامائی ٹکڑے اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں۔ یہ کسی دوسرے ڈرامائی ٹکڑے کو جنم نہیں دیتے۔ یہ کل تصویر کی جھلک ہوتے ہیں۔ کل عمل کا ایک جز نہیں۔ ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار مخلوق ہوتے ہیں اور عمل سے زیادہ بیان سے اپنا تعارف کراتے ہیں یا حقائق کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً "دکٹوریہ کا عہد" میں پہلا ڈرامائی ٹکڑا اس عہد کے سلاک اور زریفت کے شوق کو ظاہر کرتا ہے اور اس دور کے ناپنے کے پیمانے بریڈتھی (Breadth) کے رواج کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ یہ سین اس عہد کی دولت کی فراوانی کی نشان دہی کرتا ہے دوسرا سین موسیقی کے ہال (Music Hall) اور اس کے جرمیڈ الیکٹرولیس (Electrolis) کی روشنی جو اس وقت بالکل نئی تھی، کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس سے "دکٹوریہ" کے عہد کے آخری سالوں کا پتا چلتا ہے اور حقیقت کا علم ہوتا ہے۔ اس طرح ڈرامائی ٹکڑوں سے اس عہد کی شدید غربت اور انتہائی فراغت کا علم بھی حاصل ہوتا ہے اور "دکٹوریہ" کے عہد کے افلاس اور امارت کی نمایاں خصوصیت ظاہر ہوتی ہے۔

حقیقی ڈرامائی ٹکڑوں میں عام طور سے حقیقی انسان اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یہ کردار مثالی (Type) ہوتے ہیں اور اپنے طبقہ اور درجہ کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ریڈیوان افراد کو پوری سچائی سے بے نقاب کرتا ہے اور انتہائی تربیت یافتہ اور ماہر اور کاران کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھے ادیب کے قلم ان کی سچائی اور بے ساختگی کے آگے ٹوٹ جاتے ہیں۔

ڈاکو میٹر یوں میں ڈرامائی سین کے علاوہ انفرادی انسان اور کردار پیش ہوتے ہیں حقیقی انسان انٹرویو، بات چیت، تاثرات، بیان اور تبصرہ کی شکل میں پیش ہوتے ہیں تو ڈرامائی کردار پیشہ ورا داکار ہوتے ہیں۔ "سنہرے تار"۔ روشن موتی کے کردار حقیقی انسان ہیں اور "گنگا" میں ڈاکٹر مھوپین ایڈورڈ، سوہونی (Sohni) اور

میگس کھینز پیشہ درادکار۔ جب پیشہ درادکار ڈاکو میٹری میں شامل ہوتے ہیں تو وہ ڈرامائی لہجہ اختیار کرتے ہیں یا ان کی آواز تکنیکی طریقوں سے منہج کر دیتے ہیں۔ ایڈورڈ کا اداکار ڈرامائی لہجہ اختیار کرتا ہے اور میگس کھینز کی آواز کو منہج کر کے عمر کے فرق کو ابھارا گیا ہے۔ ڈاکو میٹری میں ان تمام عناصر کے مناسب امتزاج اور اشتراک سے حقائق بیان ہوتے ہیں حقائق کو ایک دم سے بیان نہیں کرتے بلکہ انھیں بھیل کر ترتیب دیتے ہیں۔ ڈاکو میٹری کے تعمیری عناصر کی ترتیب میں میکانیکی طریقہ جیسے راوی کا بیان انٹرڈیو، صوتی اثرات، ڈرامائی ٹکڑا اور پھر وہی ترتیب اختیار نہیں کرتے۔ ڈاکو میٹری انتہائی گھٹی ہوئی ہوتی ہے اس میں کوئی ڈھیلا پن نہیں ہوتا۔ سارے عناصر مرکزی خیال کے مطیع ہوتے ہیں۔ اس کی ہر چیز اپنی جگہ اتنی مناسب ہوتی ہے کہ اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اس کے مقاصد کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے۔ ڈاکو میٹری میں منٹ دومنٹ کا وقت بہت اہمیت رکھتا ہے اور اس مخصوص وقت میں ڈاکو میٹری کے تعمیری عناصر اپنے تخلیقی مزاج پر ہوتے ہیں۔ جب ڈاکو میٹری شروع ہوتی ہے تو دل چپی پیدا ہوتی ہے۔ بصیرت کا دروازہ کھلتا ہے۔ دلچسپی بڑھتی جاتی ہے اور نقطہ عروج پر سامعین دل چپی اور حیرت میں خود کو بلند یوں پر محسوس کرتے ہیں۔ دھیرے دھیرے بغیر کسی انتشار اور بے کیفی کے وہ اپنی سطح پر آتے ہیں۔ ایک عمل کے مکمل ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ایک صفائی صفت فن کا درجہ اختیار کرتی ہے اور سامعین اس سے وہی لذت حاصل کرتے ہیں جو کسی فن پارے کے مطالعہ، مشاہدہ یا نظارے سے۔ دوسرے فنونِ مسرت کے ساتھ بصیرت عطا کرتے ہیں اور ڈاکو میٹری بصیرت کے ساتھ مسرت بخشتی ہے۔

ریڈیو ڈاکو میٹری کی اہمیت
 ریڈیو ڈاکو میٹری نے زندگی اور اس کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کا بہتر طریقہ ایجاد کیا ہے۔ اس میں تقریبی کی قطعیت ہوتی ہے اور فن کی لذت۔ جمہوری دور میں عوام کے تعاون کے بغیر کوئی بھی تحریک اور منصوبہ عملی جامہ نہیں پہن سکتا۔ ڈاکو میٹری نے قومی تعمیرات اور ترقی میں عوام کی دلچسپی کو ابھارا ہے۔ انھیں سنجیدہ کاموں کی طرف متوجہ کیا ہے۔ روبرٹ ویل (Roger Man vell) کے نزدیک ڈاکو میٹری کی

ترقی فلم ڈاکو مینٹری کی طرح بہت قیمتی ہے۔ اس نے ہر زمانے کے لوگوں میں قریب ترین زندگی سے آگے دیکھنے کی دل چسپی پیدا کی ہے اور ان میں ذمہ دار مطالعہ کا شوق پیدا کیا ہے۔ ایڈورڈ لیو لیبی نے موجودہ صدی کی نمایاں خوبی کے بارے میں لکھا کہ اس پوری صدی میں تمام ادبی اور نیم ادبی اصناف نے عام انسان کے جذبات، احساسات، الجھن اور مسائل پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ گریسن کی ڈاکو مینٹری فلموں کا حوالہ دیتے ہیں اور انھیں فلموں کی سمیٹی (D C) (کٹھ پتلیوں) (puppet dolls) پر قیمتی اضافہ کہتے ہیں۔ ان کا عقیدہ ہے کہ صرف ریڈیو ہی ایک عام آدمی کو خواہ وہ اسٹوڈیو میں مسودہ لیے ہو یا اپنے کام یا گھر پر ہو بغیر کسی عصبی المزاجی (Neurotic) اور تصنع کے پیش کر سکتا ہے ہزاروں لوگوں کو مائیکروفون پر پیش کیا گیا ہے اور سامعین نے انھیں خوش آمدید کہا ہے۔

ریڈیو پر حقیقی انسانوں کو پیش کرنے سے لاکھوں اور کروڑوں لوگوں کی زندگی اور تصورات پر اثر پڑا۔ وہ لوگ جو بڑی بڑی بستیوں میں تنہائی اور گھٹن کی زندگی کاٹ رہے ہیں ان پر دیگر اموں کو سن کر خود کو سماج کا فرد سمجھتے ہیں اور اپنی ذمہ داریوں کو محسوس کرتے ہیں اس طرح ڈاکو مینٹری نے ملک اور قوم کی تعمیر میں عوام کو متوجہ کیا ہے اس افادہ پہلو کے علاوہ ڈاکو مینٹری ہماری تہذیب، تمدن کی اسین بھی ہے۔ رابرٹ ڈرینٹ نے ریڈیو کی نعمتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:-

” تاریخ کے کچھ لمحات ہماری توجہ کو اسیر کر لیتے ہیں اور ہماری خواہش ہوتی ہے کہ کاش ہم بھی ان لمحات کے بارے میں اور زیادہ علم رکھتے اور یہ محسوس کرتے کہ جیسے ہم وہاں موجود ہیں۔ یہ عہد جس میں کہ ہم رہتے ہیں پہلا عہد ہے جو آئندہ نسلوں کو صرف تحریری تفصیلات اور تصاویر

۵۱ On The Air by Roger Manvell P. 170.

۵۲ Sound Broadcasting and Society by Edward Livesey The Relation between Universities and Film, Radio and Television edited by Wickham P. 9-1-

نہیں دے گا کہ ہم کیسے ہیں بلکہ وہ ہماری آوازوں، لڑائیوں اور غموں
کی اصوات بھی مہیا کرے گا۔^۱

ریڈیو ڈرامہ کی کوئی صنف جو ہماری زندگی کی حقیقی اور مکمل عکاسی کرتی ہے وہ
ڈاکو مینٹری ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے محفوظ فائے (محفوظ فائے) میں قومی پروگرام میں
نشر ہونے والی ڈاکو مینٹریاں، فیچر اور دوسری اہم تخلیقات محفوظ کر لی جاتی ہیں اور آئندہ
ہمارے داغ اور درد کے سراغ کے لیے ان ڈاکو مینٹریوں کی طرف رجوع ہوں گی۔

ریڈیو ڈاکو مینٹری کی تاریخ
ریڈیو ڈاکو مینٹریاں مختلف ملکوں کے نشری
اداروں میں نشر ہوتی ہیں۔ ہندوستان میں

آزادی سے قبل ہی ڈاکو مینٹری کا جن ہو گیا تھا۔ ڈاکو مینٹریاں اسٹوڈیو میں ہی تخلیق
نہیں کر لی جاتی تھیں۔ ڈاکو مینٹری نگاروں نے اسٹوڈیو سے باہر کی زندگی کی عکاسی کی
آزادی کے بعد جب ریڈیو نے ملک اور قوم کی تعمیر کا بیڑہ اٹھایا تو مقصدی پروگراموں کی
تعداد میں اضافہ ہوا۔ شروع شروع میں ایک تو نشری اداروں کی توسیع کی طرف توجہ رہی
دوسرے غیر تربیت یافتہ عملے ضروری سامان اور اسباب کی عدم موجودگی کی وجہ سے ان
کی تعداد محدود تھی۔ بعد میں آل انڈیا ریڈیو کا اپنا تربیتی اسکول قائم ہوا اور عملے کی تربیت
کا کام شروع ہوا۔ نشری مراکز بڑھے۔ اسٹاف اور سہولتیں بھی بڑھیں۔ نشری مراکز میں فیچر
یونٹ (Feature unit) قائم ہوئے اور فیچر اور ڈاکو مینٹریاں اسی یونٹ کی
سرپرستی میں نشر ہونے لگیں۔ ان کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا اور ان کا معیار بھی بلند ہوا۔
۱۹۵۶ء میں فیچر کا قومی پروگرام شروع ہوا جس میں انگریزی اور ہندی میں کل ہند
بیانے پر فیچر اور ڈاکو مینٹریاں نشر ہوتی ہیں اور سامعین بھی پسند کرتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ
نے ڈاکو مینٹری کے مستقبل کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کی تھی کہ "اس کو وجود میں آئے

۱. Enjoying Radio and Television by Robert

Dunnet p. 91

۲. Report of Ministry of Information and
Broadcasting for the year 1968-69 p. 31

ابھی بیس سال بھی نہیں ہوئے لیکن اس نئی صنف نے اپنے اچھوتے پن اور عوام کے سبب
 افادیت کی وجہ سے ریڈیو ڈرامے کے دائرے میں ایک خاص اور عزت دار مقام حاصل
 کر لیا ہے بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ ٹیلی ویژن کی ترقی کے بعد ریڈیو ناٹک کے اسلوب
 اور فن کی ترقی ڈاکو میٹری کی سمت میں ہی ہوگی۔^۱

ریڈیو ڈاکو میٹری کو وجود میں آنے پچیس (۱۹۳۵) سال ہو چکے ہیں اور اس کی
 افادیت اور اہمیت کو تسلیم کر لیا گیا ہے۔ ہندوستان کے نشری مراکز سے مختلف زبانوں
 میں بڑی تعداد میں ڈاکو میٹریاں نشر ہوتی ہیں مگر ان کی تعداد فیچر کے مقابلے میں کم ہے
 اگر ہم ہریش چندر رکھنہ کی طرح ڈاکو میٹری کو ریڈیو فیچر کی ایک ذیلی قسم مان لیں اور یہ تصور
 کر لیں کہ ڈاکو میٹری اور فیچر کا فرق یہ ہے کہ ڈاکو میٹری میں فیچر کے مقابلے میں زیادہ
 حقیقی مواد ہوتا ہے تو قوی پروگرام اور عام پروگرام میں نشر ہونے والے فیچر ڈاکو میٹری
 کے ذیل میں آئیں گے ورنہ حق تو یہ ہے کہ ڈاکو میٹری کے مقابلہ میں فیچر کہیں زیادہ مقدار
 میں نشر ہوتے ہیں۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ ہندوستان میں نشریات نے کافی ترقی کر لی
 ہے۔ تربیتی اسکول بھی قائم ہے اور نشری اداروں میں اسٹاف اور ریکارڈ کرنے کی
 سہولتیں بھی بڑھ گئی ہیں۔ اس کے باوجود ڈاکو میٹری کا تصور عام نہیں ہے۔ تکنیکی اور فنی
 سہولتیں میسر نہیں ہیں اور عظیم ملک کی وسعت کے مقابلے میں موجودہ اسباب کم ہی ہیں
 بہت کم ہیں۔ پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈاکو میٹری کا مستقبل تاریک نہیں ہے۔

مزاحیہ - نیوز ریل - رپورٹائر

ریڈیو سے بہت سے علمی، ادبی، فنی اور معلوماتی پروگرام نشر ہوتے ہیں۔ ان کا مقصد سامعین کی ذہنی سطح بلند کرنا ہے۔ ان پروگراموں کو اس لیے دلچسپ بنایا جاتا ہے کہ سامعین بغیر کسی بے کیفی کے معلومات افادہ کریں اور ذہنی افق وسیع کریں۔ اس قسم کے پروگراموں کے علاوہ کچھ ایسے پروگرام بھی نشر ہوتے ہیں جن کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے۔ ان پروگراموں میں عیش امروزی کو غنیمت سمجھا جاتا ہے اور فکر و ذرا پر پردے ڈال دیے جاتے ہیں۔ ان پروگراموں کو مزاحیہ، رنگ ترنگ، رنگارنگ پروگرام، تاشا، دھنک اور اندر دھنک وغیرہ کہا جاتا ہے اور ان کا وقفہ پندرہ سے تیس منٹ ہوتا ہے۔ تاثر کے اعتبار سے ان پروگراموں کو طربیہ کی ایک قسم کہہ سکتے ہیں مگر مواد، تکنیک، اور مقاصد کے فرق سے یہ طربیہ کے دائرے میں نہیں آتے۔ طربیہ میں قصہ، پلاٹ، کردار اور کش مکش وغیرہ کا ارتقا ہوتا ہے اور اس میں آفاقی عناصر موجود ہوتے ہیں۔ مزاحیہ میں زندگی کے مضحکہ خیز پہلوؤں کی جھلک تو ضرور ہوتی ہے مگر ان میں طربیہ کی علاؤہ امانیت کا فقدان ہوتا ہے۔ مزاحیہ میں جھلکیوں اور ڈراموں کے علاوہ لطیفے، چٹکے، گیت اور غزلیں وغیرہ بھی شامل ہوتی ہیں اور ان میں ایک خاص ترتیب سے نشر کیا جاتا ہے۔

کچھ مزاحیہ صرف جھلکیوں پر ترتیب دیے جاتے ہیں۔ اس قسم کے مزاحیوں میں راوی مختلف جھلکیوں میں ایک ربط پیدا کرتا ہے۔ چرخیٹ کی جھلکیوں میں اسی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر ڈاکٹر ہری کرشن دیو سرے کی جھلکی ”ریڈیو پروگرام“ میں چار جھلکیاں ہیں اور ان جھلکیوں میں موضوع سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے رنگارنگ پروگرام کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ ”کوئی ڈرامہ ایک مختصر سی مزاحیہ

حالت پر لکھا جاتا ہے۔ اس میں پلاٹ ہوتا ہے۔ دوسرے قسم کے ڈراموں میں کوئی پلاٹ نہیں ہوتا صرف "باتیں" ہوتی ہیں لیکن وہ اپنی انفرادیت، اچھوتے پن اور اورنجپی سے سامعین کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ تخلیق کا اثر مکالموں کی شوخی، مصنف کی تیز سوجھ بوجھ اور صدا کار کی آواز کی خوبیوں پر منحصر ہوتا ہے۔^{۱۴} سدھنا مہا کمار جھلیکوں کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ "تعمیری اصول کے نقطہ نظر سے انہیں جھلیکیاں پانچ چھ چھوٹے چھوٹے ڈراموں کا گروہ کہا جاسکتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی جن خصوصیات کا ذکر پہلے ہو چکا ہے وہ جھلیکیوں کے لیے بھی ضروری ہے۔ ان کی خصوصیت صرف ان کی مختصر ہست اور تقریبی پہلو میں مضمر ہے۔^{۱۵} سچ تو یہ ہے کہ اگر مزاحیہ میں پانچ چھ چھوٹے چھوٹے ڈرامے شامل ہوں تو مختصر وقت میں ان میں ڈراموں کی خوبیاں برقرار رکھنا مشکل ہے اور اگر ان ڈراموں میں گمبھیر مسائل شامل ہوتے ہیں تو ان کو مزاحیہ کہنا مناسب نہیں ہے۔ تبیں منٹ کے مزاحیے میں ایک ڈرامہ شامل ہو سکتا ہے مگر وہ اپنی انفرادیت کی جگہ پورے پردہ گرام کی موزونیت کے مطابق نشر ہوتا ہے۔ جہاں تک جھلیکیوں کا تعلق ہے ان میں کردار یا موقع محل کی جھلک ہی پیش کی جاسکتی ہے اور ان کے لیے یہ کہنا کہ ان میں ریڈیو ڈرامے کی تمام خصوصیات برقرار رکھی جاتی ہیں مناسب نہیں ہے۔ جب مزاحیہ پلاٹ اور کردار کے اعتبار سے ایک مکمل عمل کی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ اس صنف کے دائرے سے نکل جاتے ہیں۔

^{۱۴} بنیادی طور پر ریڈیو اظہار و ترسیل کا ایک ذریعہ
ریڈیو نیوز ریل ہے۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن، اخبارات اور رسائل کے مقابلہ میں کم سے کم وقت اور خرچ میں دوردراز کے علاقوں میں ضروری اور اہم

^{۱۵} ریڈیو ٹائمز۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶

^{۱۶} ریڈیو ٹائمز شاپ۔ سدھنا مہا کمار صفحہ ۱۲۸

^{۱۷} ریڈیو نیوز ریل - (Radio News Reel)

معلومات مختلف طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ یوں تو خبروں، تقریروں، تبصروں، ملاقاتوں، اداروں اور کانفرنسوں کے ذریعہ بھی اہم معلومات نشر کی جاتی ہیں مگر ریڈیو نیوز ریل کے ذریعہ دنیا بھر کی اہم خبریں دل چسپ اور موثر طریقہ سے نشر ہوتی ہیں۔ ریڈیو کے علاوہ فلم اور ٹیلی ویژن سے بھی نیوز ریل پیش کی جاتی ہیں۔ نیوز ریل کا موضوع زندگی کی طرح وسیع ہے۔ جنگ و صلح، ترقی اور فتوحات، آثار و ایجادات، سیر و سیاحت، تجارت و زراعت اور دوسرے کتنے ہی موضوع نیوز ریل میں جگہ پاتے ہیں۔ چونکہ ریڈیو نیوز ریل میں اس وقت تک کی خاص خبروں کو دوسرے ذریعوں مثلاً اخبارات، رسائل، فلم اور ٹیلی ویژن کے مقابلے میں جلد پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اس لیے نامہ نگار ہنریت مستعد تیزی اور ہوشیاری سے مواد فراہم کرتے ہیں، ٹرافک کی بھڑکھار، سفر کی صعوبتیں، ٹیلی فون لائن کی پریشانیاں قدم قدم پر مشکلات پیش کرتی ہیں۔ نامہ نگاروں کو گاڑیوں کے دیر سے آنے یا فیل ہوجانے کی حالت میں کرائے کی گاڑیوں پر مایوسیدہ بھاگنا پڑتا ہے اور گھڑی کی سوئیوں کے مطابق کام کرنا پڑتا ہے۔ نامہ نگاروں سے حاصل کیے ہوئے مواد کے علاوہ دوسرے نشری مرکزوں اور بین الاقوامی تنظیموں سے بھی ریڈیو نیوز ریل کے لیے مواد حاصل ہوتا ہے اس حاصل شدہ مواد میں سے ترک و انتخاب کے بعد اہم خبریں (لفظی اور صوتی) یکجا کر لی جاتی ہیں۔ کبھی تو نشریے کے وقت سے پہلے ضروری مواد مل جاتا ہے اس لیے مکمل نیوز ریل تیار رہتی ہے۔ کبھی کبھی نیوز ریل کا آدھا حصہ نشر ہو رہا ہوتا ہے اور دوسرا حصہ تخلیقی دور سے گزر رہا ہوتا ہے۔

نیوز ریل کا مواد، بیان، تبصرہ، انٹرویو، بات چیت، ملاقات، تلخیص، آنکھوں دیکھا حال، کیمنٹری، جھلک، صوتی اثرات اور صوتی تصویروں کے ذریعہ پیش ہوتا ہے۔ پہلے صوتی تصویروں کو لفظی تصویروں پر فوقیت دی جاتی تھی مگر آج کل پہلے ایک صوتی یا سماعتی تصویر پیش ہوتی ہے اور اس کے بعد اس کی لفظی

تصویر پیش کی جاتی ہے۔ جب نیوز ریل نشر ہوتی ہے تو سامعین جنگ کے سرکوں، کھیل کے کارناموں، اپالوکی پروازوں اور عوام کی مسرور سے واقف ہوتے ہیں اور ان میں شریک ہوتے ہیں۔

نیوز ریل کی ہیئت اور تکنیک مقرر نہیں۔ اس کی ایک شکل تو یہ ہے کہ راوی اپنے بیان کے ذریعہ مختلف خبروں کو ایک سلسلہ میں جوڑتا ہے۔ دوسری شکل میں دو تین راوی ایک خاص ترتیب اور طرز سے باری باری سے خبروں کو پڑھتے ہیں۔ تیسری شکل میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ خبروں کو ڈرامائی ہیئت میں نشر کرتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران

ریڈیو نیوز ریل اور ریڈیو ڈراما فیچر اور ڈاکو مینٹری کی طرح نیوز ریل بھی وجود میں آئی اور خبروں کے نشریے کا ایک موثر ذریعہ ثابت ہوئی۔ انھیں دنوں ”جنگ نامہ“ اور ”جوابی حملہ“ قسم کے پروگرام نشر ہوتے تھے اور ان میں اہم خبروں کو مخصوص مقاصد کے تحت ڈرامائی انداز میں نشر کیا جاتا تھا۔ ہر شجہ کھنہ نے ”جنگ نامہ“ اور ”جوابی حملہ“ کو نازی پروپیگنڈہ کے توڑ کا اہم ذریعہ کہا ہے اور ان پروگراموں کو روپک (فیچر) کے تحت رکھا ہے۔ یہ پروگرام ریڈیو ڈرامے کے تمام تکنیکی حربوں سے پیش ہوتے تھے اور ان سے دشمن کی صفوں میں انتشار اور دوست ممالک میں اعتماد اور حوصلہ پیدا ہوتا تھا۔ خبروں کے نشریوں میں ڈرامائی طریقوں سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور ان کے اثر میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس لیے لارنس گلیم (Lawrence Gilliam) خبروں کے نشریے میں فیچر کے تکنیکی حربوں کے استعمال پر اصرار کرتے ہیں بلکہ

ریڈیو نیوز ریل مختلف ہستیوں میں نشر کی جاتی ہے اور اس کی پیش کش میں ڈرامائی عناصر شامل رہتے ہیں مگر ہر نیوز ریل ریڈیو ڈرامے یا ریڈیو فیچر کی صنف کا درجہ

۱۵ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۶

British Radio Drama by vel Gielgud

حاصل نہیں کر سکتی۔ صرف وہ نیوز ریل جن میں ایک یا ایک سے زیادہ واقعات ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتے ہیں ان کو ہی ریڈیو ڈرامہ کی صنف میں شامل کر سکتے ہیں عام طور سے جنگ کے دنوں میں یا دشمن ممالک کے پروپیگنڈہ کے توڑ کے لیے ہی نیوز ریل کو ڈرامائی انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔

ہندوستان اور پاکستان کے تنازعہ کے دنوں میں رات سوا آٹھ بجے کی خبروں میں ہندوستانی فضائیہ کے دو طیاروں کے بارے میں بتایا گیا کہ ایک ہوائی جہاز پاکستان پر حملہ کر کے جموں کے ہوائی اڈہ پر صبح سلامت لوٹ آیا اور دوسرا جہاز جو دشمن کے حملے کی زد میں آ گیا۔ ہوا باز حسین اپنی جان پر کھیل کر اس طیارے کو ہندوستان کی سرحد تک لے آیا اور پیرا شوٹ کے ذریعہ ہندوستان کی سرحد میں اتر گیا۔ ان دنوں ریڈیو سے متعلق افراد دن رات خبروں پر کان لگائے رہتے تھے اور ان پر پروگرام ترتیب دیتے تھے۔ رات سوا آٹھ بجے کے بلیٹن میں یہ خبر نشر ہوئی اور رات دس بج کر چالیس منٹ پر اسی خبر پر ترتیب دیا ہوا پروگرام ”بے مثال کارنامہ“ نشر ہوا۔ اس پروگرام کے ذریعہ بالی چوڑہ نے پاکستان کے جہاد کے نعرے پر جوابی حملہ کیا اور ہندوستان کے مسلمانوں کو آگاہ کیا کہ یہ جنگ مذہب کی نہیں ایک جنگ پسند حکومت کے حملہ کا جواب ہے۔ اسی پروگرام کے ذریعہ پاکستان کے عوام کو آگاہ کیا گیا کہ ہندوستان پاکستان کے عوام کا نہیں تانا شاہی حکومت کا دشمن ہے۔ ”بے مثال کارنامہ“ میں راوی ڈرامائی انداز سے جنگ کے حالات بیان کرتا ہے اور صوتی اثرات سے اس کے بیان کی صداقت ظاہر ہوتی ہے۔ دھیرے دھیرے راوی حین کے واقعہ کی طرف لوٹتا ہے۔ حسین کا جہاز زخمی ہو چکا ہے

راوی۔ ہوا باز نے محسوس کیا کہ جہاز گرنے والا ہے مگر وہ کیسے گر سکتا تھا۔ لڑائی تو ختم نہیں ہوئی تھی۔ وہ اپنے فرض کو پورا کیے بنا کیسے مر سکتا تھا۔ اگر موت بھی آتی تو وہ اس کو فانی ہاتھ واپس لوٹا دیتا اس نے اپنے آپ سے کہا۔ ”مجھے ہر قیمت پر اپنے وطن پہنچنا ہے“ اور وہ

پہنچا۔ کیسے۔ یہ شاید وہ بھی نہیں جانتا تھا۔۔۔۔۔ ہوائی
 اڈے پر ونگ کمانڈر نے ہوا باز کو اپنے سینہ سے دگالیا اور کہا۔
 ونگ کمانڈر۔ حسین حسین کیسے ہو۔ ویل ڈن مانی بوائے
 سین۔ میں ٹھیک ہوں سر۔ مگر مجھے دوسرے ہوائی جہاز سے ابھی جانے
 دو۔ میں جاؤں گا۔ ابھی جاؤں گا۔

راوی۔ حسین سمجھا کہ اس نے محض اپنے فرض کو پورا کیا ہے مگر میں نے جب
 اس بے مثال کارنامے کو سنا تو میری آنکھوں میں خوشی کے آنسو آ گئے
 میں نے سوچا پاکستان ہمارے اس دلش کا کیا بگاڑ سکتا ہے جس
 میں حسین جیسے بہادر اور قوم پرست بستے ہیں۔

بالی چو پڑا کے ”بے مثال کارنامہ“ اور ”جیت کے“ تماشا“ میں خبروں
 کو ڈرامائی ہیئت اور ٹکنیک کے ذریعہ پیش کیا گیا۔ چوں کہ ان پروگراموں کی بنیاد
 حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ اس لیے ان کا تعلق فیچر، ڈاکو مینٹری، اور رپورٹاژ سے
 ہے جن میں ڈرامائی طریقوں سے حقائق بیان کیے جاتے ہیں۔

رپورٹاژ ایک فرانسیسی لفظ ہے جسے انگریزی میں Reportage
 رپورٹاژ لکھتے ہیں۔ انگریزی کی متعدد ڈکشنریوں جیسے Chambers
Twentieth century Dictionary *A New Eng-*
lish Dictionary on Historical principles
The Oxford English Dictionary اور *Standard*
Dictionary of the English language میں اسے رپورٹ
 کے ہم معنی کہا گیا ہے جس سے رپورٹاژ کا صنفی تصور واضح نہیں ہوتا ہے۔ البتہ
Odham کی *Dictionary of the English language*
 میں اس لفظ کے تصور سے رپورٹاژ کی خصوصیات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس میں لکھا
 ہے کہ رپورٹاژ میں حالاتِ حاضرہ (current events) جنہیں

خود مصنف نے دیکھا ہے ادبی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ ادبی اسلوب اور دوسری خصوصیات کی وجہ سے رپورٹ تاثر اور رپورٹ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ رپورٹ ایک صحافتی صنف ہے اور رپورٹ تاثر ادب کی صنف ہے۔ رپورٹ میں اہم واقعات بے کیف سادگی سے بیان ہوتے ہیں۔ رپورٹ نویس کی شخصیت پردے میں رہتی ہے اور اس کا اپنا نقطہ نگاہ واضح نہیں ہوتا۔ رپورٹ تاثر میں اہم اور غیر اہم واقعات ایک ادبی شان سے پیش ہوتے ہیں اور اس میں قصے کی دل چسپی اور ڈرامے کی ڈرامائیت ہوتی ہیں۔ اس میں رپورٹ تاثر نگار کا اپنا تاثر اور تبصرہ شامل ہوتا ہے اور یہی خوبی رپورٹ تاثر کو فن اور ادب کی ایک صنف کا مقام دلاتی ہے۔ ڈاکٹر گلاب رائے نے ”کاویہ کے روپ“ میں رپورٹ تاثر سے بحث کی ہے۔ ان کے نزدیک رپورٹ کی طرح رپورٹ تاثر میں حادثے یا حادثوں کا بیان تو ضرور ہوتا ہے لیکن اس میں مصنف کے دل کی دھڑکنیں بھی شامل ہوتی ہیں جن سے محسوس حقائق اور صداقتیں اثر انگیز ہو جاتی ہیں۔ دراصل رپورٹ تاثر میں دل کی دھڑکنیں اس وقت شامل ہوتی ہیں جب رپورٹ تاثر نگار کا موضوع سے براہ راست تعلق ہوتا ہے اور وہ اس جگہ بہ نفس نفیس موجود ہوتا ہے۔ وہ اپنے کافوں پر بھروسہ نہیں کرتا ہے اور اپنی آنکھوں سے دیکھتا اور دل سے محسوس کرتا ہے۔ رپورٹ تاثر میں واقعہ نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری جذبات نگاری، اندہ جزئیات نگاری کے اچھے نمونے پیش ہوتے ہیں۔ جب خارجی عناصر کے ساتھ داخلی عناصر شامل ہوتے ہیں تو طرز نگارش میں زندگی اور حقیقت کی محکمہ تراہٹ شامل ہو جاتی ہے اور ایک بے کیف رپورٹ ایک فن میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ دوسرے ناظرین نے بھی رپورٹ کی فنی اور ادبی شکل کو ہی رپورٹ تاثر کہا ہے اور حادثے کے بیان کے ساتھ ہی رپورٹ تاثر میں قصہ کی اہمیت پر زور دیا ہے بلکہ رپورٹ تاثر میں ادبی اور فنی خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ اس میں ناول اور افسانے کی کہانی کا عنصر شامل ہوتا ہے اور مدد عمل کے ذریعہ تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔

۱۔ کاویہ کے روپ۔ ڈاکٹر گلاب رائے۔ صفحہ ۲۵۰

کچھ ناقدین کا یہ خیال حقیقت پر مبنی نہیں ہے کہ آنکھوں دیکھے اور کانوں سے سنے
واقعات اور حادثات پر بھی رپورٹ لکھا جاسکتا ہے۔ صنف رپورٹ میں مصنف
کا موضوع سے براہ راست تعلق بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور اسی تعلق سے صحافتی
صنف ادبی اور فنی صنف کا روپ اختیار کرتی ہے۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے رپورٹ
کو ادب و صحافت اور سردار جعفری نے افسانے اور صحافت کی درمیانی یا بیچ کی کڑی
کہا ہے۔ بلاشبہ رپورٹ اور رپورٹ حقائق سے مواد حاصل کرتے ہیں مگر رپورٹ
میں مصنف کے تخیل اور طرز تحریر سے ادبی خوبیاں اچاگر ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رپورٹ
رپورٹ، آنکھوں دیکھے حال اور کمینٹری کی خشک حقیقت نگاری سے بلند ہو کر
تاریخ کی سچائی، مصوری کا حسن اور شاعر کے تخیل کی موزونیت حاصل کرتا ہے اور
ہندی درخت بن کر اپنے عہد اور زمانے کی عکاسی کرتا ہے۔

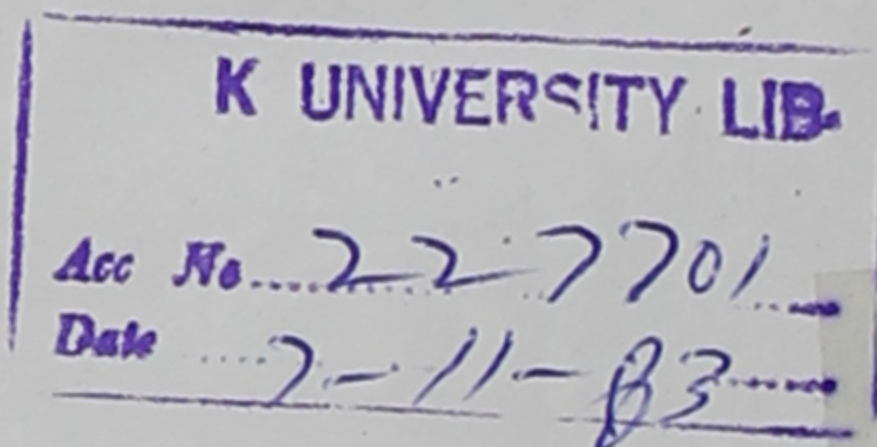
رپورٹ یا بیانیہ، سوانحی اور دستو باقی طریقوں سے لکھے جاتے ہیں۔ ریڈیو
رپورٹ ان تکنیکوں کے علاوہ ڈرامائی تکنیک سے بھی لکھے اور پیش کیے جاتے ہیں
عام رپورٹوں میں وحدت
ریڈیو رپورٹ اور ریڈیو ڈراما عمل پائی جاتی ہے۔ ان
میں وحدت زبان اور مکالمہ کی پابندی بھی کی گئی ہے مگر رپورٹ کے لیے ان
وحدتوں کی پابندی ضروری نہیں۔ رپورٹ میں قصہ پن کے علاوہ ربط و تسلسل
کش مکاش و تضادم، کردار اور مکالمہ، ماحول اور منظر موجود ہوتے ہیں مگر ان عناصر
کی موجودگی سے رپورٹ ریڈیو ڈرامے کی صنف کی خوبی حاصل نہیں کرتا۔ رپورٹ
کی یہ خوبیاں ادب کی دوسری اصناف میں بھی پائی جاتی ہیں افد انھیں ڈرامہ یا
اسی کی صنف کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ ریڈیو سے دو طرح کے رپورٹ نشر ہوتے ہیں۔
ان کی پہلی قسم عام شائع ہونے والے رپورٹوں سے مماثلت رکھتی ہے۔ مگر اس

۱۔ اردو ادب آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین۔ صفحہ ۲۷۹

۲۔ پیش لفظ۔ خزاں کے پھول۔ صفحہ ۱۱

کی دوسری قسم عام رپورٹاژوں سے مختلف ہوتی ہے اور اسے ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں
 نشر کیا جاتا ہے۔ اس طرح سے رپورٹاژ ریڈیو ڈرامے کی ان اصناف مثلاً فیچر،
 ڈاکو سینٹری اور نمونہ ریل سے قریب آ جاتا ہے جن میں حقائق کو ڈرامائی انداز سے
 نشر کیا جاتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے فیچر کے باب میں ہی ریڈیو رپورٹاژ سے بحث کی
 ہے اور اس کی خوبیاں بیان کی ہیں۔ بقول ان کے ”ریڈیو رپورٹاژ میں اس بات
 کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ کوئی لفظ ایسا نہ ہو جس کے تلفظ سے اس کے معنی ظاہر
 نہ ہوتے ہوں۔ خیالات کا اظہار چھوٹے چھوٹے مناظر کی شکل میں ہوتا ہے تاکہ سامعین
 انہیں آسانی سے سمجھ لیں۔ ریڈیو رپورٹاژ میں ہر ممکن طریقہ سے کوشش کی جاتی ہے کہ
 واقعات بیان کرنے کے بجائے ڈرامائی ہیئت میں پیش کیے جائیں۔ چونکہ ریڈیو رپورٹاژ
 میں ایک سے زیادہ آوازیں پیش ہو سکتی ہیں اس لیے یہ رپورٹاژ عام شائع ہونے
 والے رپورٹاژوں سے زیادہ کامیاب ہوتے ہیں“

عام طور سے قومی اور عوامی تقریبات، تعمیری منصوبوں اور قومی لیڈروں اور
 فن کاروں کی وفات پر ڈرامائی اور غیر ڈرامائی رپورٹاژ نشر ہوتے ہیں۔ دوسری جنگ
 عظیم نے رپورٹاژ کو جنم دیا اور وقت کے ساتھ ساتھ اس نے نئی طاقت اور توانائی
 حاصل کی اور اپنا مقام حاصل کر لیا



Don't write on this
book. Because it is our
property, please
save it.

~~محکمہ ایچ جی نہ دے کوئی کتاب دینا دینا ہی~~
~~محبت ہی کتاب دینا دینا ہی جہاں میں ہوں~~

~~زرا کس جیسی دعا کا یقین آتا~~
~~قسم خدا کی اسی سے فریب کھایا~~

میں اس شان قدرت پر دم نہا
دکھائی دیکھیں میں نے کیا کیا ہمار

Pen is China
~~for~~

Ink is Bude
It is true

I zone you

every one is hope but without
stranger hope is just without
mental.

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

282

392

430

13, 20

15, 23

14, 21

14, 20

15, 22

0225
0220

525
15, 21

249
264

282
BORROWER'S NO.
ISSUE DATE

392
BORROWER'S NO.
ISSUE DATE

430
ISSUE DATE

13, 20

15, 23

14, 21

14, 20

15, 22

025 20
025 20
025 20

525
11, 21

249
264

15, 21
15, 23
15, 20

19, 19



**ALLAMA
IQBAL LIBRARY**

UNIVERSITY OF KASHMIR
HELP TO KEEP THIS BOOK
FRESH AND CLEAN